ISSN 2683-782x (En línea)

CUADERNOS DE HUMANIDADES

N° 36

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SALTA
FACULTAD DE HUMANIDADES
2022

DOSSIER

VERSIONES LITERARIAS DEL NOROESTE ARGENTINO

ISSN 2683-782x (En línea)

CUADERNOS DE HUMANIDADES
N° 36

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SALTA
FACULTAD DE HUMANIDADES
2022

COMISIÓN DE BIBLIOTECA Y PUBLICACIÓN DE LOS CUADERNOS DE HUMANIDADES

Edición en línea: ISSN 2683-782x

Domicilio Editorial: Avda. Bolivia 5150 (4400) Salta - Argentina
Tel: 54-0387-425·5457/5480



Edición a cargo de Betina Campuzano
Corrección de textos: Estela Picón
Traducción de resúmenes: Laura Bottiglieri
Diseño y diagramación: María Noelia Mansilla Pérez y Víctor Enrique Quinteros

Cuaderno de Humanidades Nº 36
ISSN 2683-782x (En línea)

Comité Científico

María Alejandra Nallim
Universidad Nacional de Jujuy, Argentina

Verónica Juliano
Universidad Nacional de Tucumán, Argentina

Hebe Molina
Universidad Nacional de Cuyo, Argentina, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Ana Teresa Martínez
Universidad Nacional de Santiago del Estero, Argentina, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Lucía Feuillet
Universidad Nacional de Córdoba, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Mónica Scarano
Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

Carmen Perilli
Universidad Nacional de Tucumán, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

ÍNDICE

DOSSIER
VERSIONES LITERARIAS DEL NOROESTE ARGENTINO
Coordinado por **Raquel Guzmán** y **Alejandra Mailhe**

ARTÍCULOS

RESEÑAS

CONTENTS

DOSSIER
NORTHWESTERN ARGENTINEAN NARRATIVE VERSIONS
Coordinated by **Raquel Guzmán** and **Alejandra Mailhe**

ARTICLES

REVIEWS

DOSSIER
VERSIONES LITERARIAS DEL NOROESTE ARGENTINO

PRESENTACIÓN

Versiones literarias del noroeste argentino

FOREWORD

Northwestern Argentinian Narrative Versions

Raquel Guzmán y Alejandra Mailhe***

La relación dinámica entre tiempo, espacio y discurso sostiene figuraciones de la cultura, el arte y la sociedad, en una constante mutación de la mano de discursos críticos, investigaciones historiográficas y revisiones metodológicas que responden algunas cuestiones e instalan nuevas preguntas. En esta línea el estudio de la literatura del noroeste argentino, en sus múltiples facetas y perspectivas, no resulta de un aislamiento del objeto sino de la rearticulación constante con el sistema literario argentino y latinoamericano, trazando nuevos recorridos y revisando consideraciones anteriores, cuyos antecedentes remiten al siglo XIX (Tasso 2016: 247-254). Siguiendo esa triple convergencia se define un modo de territorialización que, basado en distinciones geográficas, se complejiza en dimensiones históricas, lingüísticas, filosóficas, económicas, tecnológicas y aún afectivas y enunciativas. Entendiendo la composición múltiple del objeto de estudio, desde el Proyecto de investigación titulado "Relevamiento crítico de la Literatura del noroeste argentino: de la Democracia al Bicentenario (1983-2016)", propusimos diversos abordajes, entre ellos un simposio en el Congreso Orbis Tertius (celebrado en la Universidad Nacional de La Plata en 2019) cuyo propósito fue focalizar las figuraciones de este espacio identificado como noroeste argentino, en distintas manifestaciones discursivas, a fin de aportar al debate siempre inconcluso que tensiona nación y región.

En esta oportunidad, y como un eco de aquellas exposiciones, convocamos a un dossier que registrara investigaciones en torno a la territorialidad, las tensiones entre región y nación, las tradiciones críticas que abonaron las diversas representaciones y el modo en que los textos literarios acuerdan o polemizan con otras imágenes que se difunden en el discurso político o turístico.

Para pensar este dossier, tuvimos en cuenta el hecho de que la región como constructo significativo fue caracterizada de distintas maneras según el eje disciplinar fundante o la perspectiva de análisis que se asumía. En esta dirección, se registran estudios que acentúan

*Argentina. Doctora en Humanidades. Consejo de Investigación Universidad Nacional de Salta.

**Argentina. Doctora en Letras. Investigadora Independiente en CONICET. Profesora Titular de "Historia de las ideas sociales de Argentina y América Latina", Universidad Nacional de La Plata.

la dimensión empírica en tanto localización geográfica (Dauss 1957, Rey Balmaceda 1972), a partir de la lengua y las costumbres, como unidad de experiencia (Vittori 1983), como zona (Saer 1960) pero también con una dimensión relacional, atendiendo a su carácter ya homogéneo (que permite aglutinar sistemas de afinidades: tradición, historia, configuración étnica), ya heterogéneo (en tanto da cuenta de las polémicas como constituyentes de las regiones; v gr. lucha por la independencia, capital vs interior, las apropiaciones de la tradición, etc). Las preocupaciones teóricas cuajaron en un conjunto de consideraciones, sustentadas a veces en el estudio de la región noroéstica, como en el caso de Kaliman (1994), quien concibe la región como mediatriz desde la cual es posible el recorte situacional de un fenómeno, o como en el caso de Palermo (2013), quien subraya la lugarización, es decir la unidad "cronotópica" que se construye como lectura. También fueron fructíferas nociones como "semiósfera" (Lotman1996), "campo cultural" (Bourdieu 1983) o "escena cultural" (Goffman 1959), que propiciaron nuevos debates y otros enfoques en relación con la región, no como mero traslado de categorías, sino como grietas abiertas en aquellas teorías frente a la interpelación del concepto de "región". Estos diversos caminos de abordaje –sucintamente presentados– abren posibilidades de estudio en diferentes direcciones; de allí que la propuesta del dossier resulte también plural y posibilite lecturas convergentes como asimismo líneas de fuga (Deleuze 1995: 85) hacia un movimiento creativo que no se agota en la sola resistencia.

Un estereotipo muy difundido asocia el noroeste argentino con las tradiciones vernáculas, la pobreza y la quietud, pero la literatura –sobre todo en las últimas décadas– propicia otros planteos, cuyo impacto interesa analizar. Exilios, viajes, migraciones, medios masivos y conmociones económicas –entre otros elementos– trazan nuevas representaciones del noroeste, cualquiera sea la localización autorial, y hacen visible su carácter heterogéneo y dinámico. Es así que pueden identificarse constantes y variables siguiendo perspectivas estéticas, socio-históricas, interdiscursivas, genéricas y referidas al mercado editorial, como también relaciones entre la literatura, el poder y sus prácticas, y los conflictos generacionales, sociales y ambientales. La red de réplicas que se instala en los diversos formatos discursivos muestra el tránsito de una potencia significativa y las disputas de otras escenas para la vida simbólica del territorio, según las posiciones asumidas por los distintos actores.

Los seis trabajos aquí reunidos indagan en torno a diversas facetas de esa representación imaginaria del noroeste argentino, tanto en tradiciones discursivas previas, ligadas al ensayo y a la literatura, como en ficciones contemporáneas que, de forma inquietante, dialogan, interpelan o incluso subvierten concepciones estereotípicas heredadas del pasado.

En esta dirección, en "Derivas de la americanización de la Argentina en *América profunda* de Rodolfo Kusch", Alejandra Mailhe (docente de la Universidad Nacional de La Plata e investigadora de CONICET) aborda el ensayo *América profunda* (1962) del filósofo Rodolfo Kusch, subrayando el modo en que este autor privilegia la recreación de las cosmovisiones andinas como posible base para la fundación de un pensar americano. Para ello, pone el acento en el modo en que, en este texto, Kusch retoma implícitamente perspectivas afines a algunos autores previos y contemporáneos de la Argentina (como Joaquín V. González, Henri Girgois, Adán Quiroga, Ricardo Rojas y Bernardo Canal Feijóo), para valorar el NOA como centro capaz de americanizar el país, contraponiéndose

a los discursos identitarios hegemónicos, y para legitimar el misticismo precolombino como posible fundamento de un nuevo filosofar americano. Además, este artículo llama la atención sobre la orientalización del NOA implícita en ese ensayo, en diálogo polémico con la obra del filósofo alemán Hermann von Keyserling.

El segundo artículo compilado en este dossier, "La 'distancia', un tópico en debate en la crítica literaria", se propone demostrar que la producción literaria salteña en general, y sobre todo la escrita por las mujeres, tiende a ser invisibilizada en el presente. Basándose en trabajos previos propios para tejer una argumentación mayor, Elisa Moyano (investigadora de la Universidad Nacional de Salta) advierte que, a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX, las regiones del interior se vuelven visibles gracias a la intervención de diversos intelectuales vinculados al nacionalismo del primer Centenario, mientras que en las últimas décadas del siglo XX, por el contrario, la producción de algunas poetas salteñas (como Liliana Bellone y Mercedes Saravia), a pesar de la cercanía estética con grupos porteños (por el uso común de poéticas como el neobarroco y el neo-romanticismo), encuentra grandes dificultades para circular y ser reconocida (por ejemplo, en las antologías producidas actualmente desde el "centro"). Moyano advierte que la cercanía ideológica y la solidaridad desplegada por los nacionalistas del primer Centenario (sobre todo, por los norteños residentes en la capital federal), en su intento por construir una identidad homogénea a través del paradigma del mestizaje, no ha sido suplida por nuevas formas de asegurar –o al menos de promover– la consagración de sus co-provincianos/as.

En "Heterodoxos y conformistas: el *otro* mundo del teatro en provincias", Marcela Beatriz Sosa y Graciela Balestrino (ambas autoras de la Universidad Nacional de Salta y del CONICET) recrean un momento polémico del teatro en Salta, analizando la dinámica de certámenes y premios que, organizados desde el ámbito nacional, apoyan o condenan los intentos de renovación escénica de la provincia. Para ello, se detienen en un conflicto emblemático, ocurrido en la provincia de Salta en 1986, en el marco del Certamen en homenaje a los 50 años de la muerte de Federico García Lorca, en el que se enfrentan dos compañías que representan estéticas diferentes: el Teatro Universitario dirigido por José Luis Valenzuela, y La Comedia Salteña bajo la dirección de Juan de la Cruz Morata. Las puestas en escena y el juicio del jurado designado para su evaluación originan una fuerte polémica, que las autoras reconstruyen cuidadosamente, para demostrar indirectamente los cruces complejos entre variables estéticas y políticas que atraviesan la producción teatral –y cultural, en términos generales–, y entre las esferas local, provincial, regional y nacional.

El cuarto trabajo compilado en este dossier ("Mitos, fantasmas y cronotopos en *Alias Cara de Caballo* de Juan Ahuerma Salazar") profundiza el análisis de las representaciones del NOA en la literatura del siglo XX, abordando la novela histórica *Alias Cara de Caballo* (1984) de Juan Ahuerma Salazar, particularmente inquietante por sus resonancias latinoamericanistas. La autora de este artículo, Fernanda Bravo Herrera (investigadora del CONICET), analiza esta ficción centrándose en las configuraciones discursivas y narrativas que, a partir de infracciones a lo verosímil dominante, determinan la construcción cronotópica de la historia de la conquista en el norte de Argentina, en el territorio de la Gobernación del Tucumán. Tal como advierte Bravo Herrera en sus conclusiones, "el carácter paródico que modeliza el texto, con las múltiples voces que participan y los varios recursos que se inscriben, constituye una forma explícita de inversión

de lo oficial, tanto de lo estético como de lo historiográfico, a partir de estrategias satíricas, imágenes grotescas e inclusión de lo onírico y mágico en la historia y en la conformación de la red de cronotopos".

En "Representaciones de adolescencia y juventud en literatura reciente del NOA", Andrea Mansilla (de la Universidad Nacional de Salta) aborda varias ficciones de autores contemporáneos en donde los y las adolescentes viven situaciones límite que son problematizadas en la narración, no tanto como denuncia sino más bien como metáfora de la existencia misma. El suicidio, la droga, el sexo, la violencia patriarcal y la pobreza son algunas de las temáticas que se refractan en las poéticas recientes de los escritores aquí abordados, engendrando así una imagen moderna del norte y de la frontera que contrasta radicalmente con respecto a la postulada en tradiciones discursivas previas, como aquella que reconstruye el primer trabajo de este dossier (centrado en el diálogo velado de Kusch con autores del ensayismo previo). En esta dirección, Mansilla considera el libro de relatos *Cuando llegó la brigada amanecía en el barrio* (2008) de Federico Leguizamón (un narrador, poeta y ensayista jujeño, que forja en este libro una provincia en decadencia, con jóvenes que asisten al derrumbe de las tramas sociales y a sus propios derrumbes personales, desde la pobreza material y la marginalidad psicológica y social). Además, Mansilla analiza el libro de cuentos *Despiértenme cuando sea de noche* (2010), del escritor salteño Fabio Martínez (que ficcionaliza escenas de la vida adolescente y juvenil en un contexto social crítico, como el de la Argentina después del 2001, la ciudad de Tartagal tras la privatización de YPF, o Nueva Córdoba azotada por la violencia y la precarización laboral), y la novela *Los pibes suicidas* (2013), también de Fabio Martínez, bajo las mismas coordenadas de adolescencias y juventudes en crisis. El trabajo de Mansilla se cierra con el abordaje de la novela *Detrás de las imágenes* (2018) del narrador salteño Daniel Medina, nuevamente centrada en la ficcionalización de personajes adolescentes y marginales.

El último trabajo del dossier, "Versiones del noroeste argentino en novelas de las últimas décadas: Andruetto, Posse, Huidobro", propone la exploración de tres novelas que, desde distintos *locus* enunciativos, dan forma a imágenes del noroeste argentino: *El inquietante día de la vida* (2001) de Abel Posse, *Tama* (1993) de María Teresa Andruetto, y *El lugar perdido* (2007) de Norma Huidobro. En su artículo, Raquel Guzmán (investigadora de la Universidad Nacional de Salta) ahonda en la representación del noroeste en estas ficciones contemporáneas, atendiendo a la recreación de las imágenes heredadas de tradiciones discursivas previas, para demostrar hasta qué punto las narrativas contemporáneas reelaboran una tensión entre "centro" e "interior", condicionadas por las representaciones del pasado.

Estos artículos dejan entrever además una diversidad de líneas de análisis que, desde el punto de vista teórico-metodológico, enriquecen la crítica literaria académica contemporánea, al ponerla en diálogo con la historia de las ideas (en el caso de Mailhe), con la sociología de la cultura (en el texto de Sosa y Balestrino), con la sociología literaria (en el artículo de Moyano), con la hermenéutica literaria (en parte al menos en los casos de Bravo Herrera y de Guzmán), o al explorar la relación entre literatura y sociedad (en el trabajo de Mansilla).

En definitiva, lejos de agotar la exploración de los imaginarios sociales que recrean en términos literarios la región del NOA, la lectura de este dossier pone en juego una suerte

de calidoscopio en movimiento, porque si algunos trabajos analizan cómo se reactualizan estereotipos enraizados en discursos identitarios heredados del período colonial y del siglo XIX, otros dan cuenta de los efectos del capitalismo salvaje en el presente, haciendo estallar cualquier idealización –o condena– del área por su misticismo, por su intemporalidad, o incluso por la supuesta convivialidad armónica interclase –tan celebrada en discursos "fundacionales" como *Mis montañas* de Joaquín V. González–. Bajo la lente de varias ficciones de las últimas décadas, ese tradicionalismo premoderno estalla…, y algunas astillas de esa crisis pueden entreverse en las próximas páginas.

Derivas de la americanización de la Argentina en *América profunda* de Rodolfo Kusch

Diversions in Argentinean Americanization in Rodolfo Kusch's *América Profunda*

*Alejandra Mailhe**

Recibido: 20/01/2022 | Aceptado: 17/10/2022

Resumen

En el ensayo *América profunda* (1962), el filósofo Rodolfo Kusch privilegia la recreación de las cosmovisiones andinas como posible base para la fundación de un pensar americano. Partiendo de este punto de vista, este trabajo pone el acento en el modo en que, en este texto, Kusch retoma implícitamente perspectivas afines a algunos autores previos y contemporáneos de la Argentina (como Joaquín V. González, Henri Girgois, Adán Quiroga, Ricardo Rojas y Bernardo Canal Feijóo), para valorar el NOA como centro capaz de americanizar el país, contraponiéndose a los discursos identitarios hegemónicos, y para legitimar el misticismo precolombino como posible fundamento de un nuevo filosofar americano. Además, este artículo atiende al modo en que gravita, en *América profunda*, la obra del viajero alemán Hermann von Keyserling para concebir América en comparación con Oriente, lo cual deriva en una cierta orientalización del NOA. Por último, considera la incidencia del anhelo de *communitas* en el continente, recurrentemente señalado por los indigenistas previos.

Palabras clave: Rodolfo Kusch, indigenismo, NOA, ensayo.

Abstract

In the essay *América profunda* (1962), the philosopher Rodolfo Kusch favors the recreation of Andean worldviews as a possible basis for the foundation of an American way of thinking. From this point of view, this paper emphasizes the way in which, in this text, Kusch implicitly revisits perspectives related to some previous and contemporary Argentinean authors, such as Joaquín V. González, Henri Girgois, Adán Quiroga, Ricardo Rojas and Bernardo Canal Feijóo, to value Argentinean northwestern region as a center that was capable of Americanizing the country, opposing hegemonic identity discourses, and to legitimize pre-Columbian mysticism as a possible foundation for a new American way of philosophizing. Furthermore, this article considers the way in which the work of the German traveler Hermann von Keyserling gravitates, in *América profunda*, to conceive America in contrast to the East, deriving in a certain orientalization of Argentinean northwestern region. Finally, it considers the longing for *communitas* in the continent, something frequently pointed out by previous indigenists.

Keywords: Rodolfo Kusch, indigenism, Argentinean North West Region, essay.

* Argentina. Doctora en Letras. Investigadora Independiente en CONICET. Profesora Titular de "Historia de las ideas sociales de Argentina y América Latina", Universidad Nacional de La Plata.

El retorno a la arqueología precolombina como fuente de inspiración estética y/o filosófica –una tendencia significativa en el indigenismo de inicios del siglo XX– alcanza una intensidad particular, varias décadas después, en la obra del filósofo Rodolfo Kusch quien, por ejemplo en *América profunda*, piensa la introyección de la cultura indígena en el inconsciente colectivo de América, y advierte sobre la necesidad de llevar a la consciencia ese sustrato reprimido, como experiencia de liberación psíquica. Partiendo de este punto de vista, este trabajo pone el acento en el modo en que, en ese ensayo de 1962, Kusch apela al mundo andino –y a sus lazos con el NOA– para americanizar la identidad nacional. Para ello, considera los puntos de contacto de este texto con la obra de algunos autores previos y contemporáneos (como Joaquín V. González, Henri Girgois, Adán Quiroga, Ricardo Rojas y Bernardo Canal Feijóo), atendiendo a la valoración, por parte de Kusch, del misticismo precolombino como posible fundamento de un filosofar americano. Asimismo, atiende al modo en que gravita, en *América profunda*, la obra del viajero alemán Hermann von Keyserling para concebir el mundo andino (y por ende implícitamente también el NOA) en comparación con Oriente.

El NOA como norte simbólico: las huellas de una tradición

Bajo el modelo teórico del psicoanálisis, en *América profunda* Kusch busca reapropiarse de la cosmovisión prehispánica, bajo la mediación de las fuentes coloniales, para llevar a la consciencia la pervivencia inconsciente del fondo aborigen reprimido, buscando superar así esa represión que, en caso de perdurar, seguiría siendo una fuente de traumas psicosociales.

Especialmente a partir de *América profunda*, Kusch valoriza el mundo andino como modélico para pensar el "mero estar" propio del continente en su conjunto, y como centro privilegiado de ese legado prehispánico reprimido. Así, prolonga una larga tradición de discursos letrados que privilegian el NOA, en desmedro de otras áreas culturales –como la Patagonia o el Gran Chaco– en las cuales las culturas indígenas también tienen una gravitación significativa. En esa tradición discursiva, el NOA suele adquirir protagonismo por el derrame de las "grandes civilizaciones" de Tiahuanaco y de Cusco en el pasado precolombino, por la convivencia supuestamente "pacífica", desde el período colonial, entre patrones y peones, y por la lucha conjunta de indígenas y blancos criollos contra los españoles, en las guerras de emancipación.

Para considerar la matriz de esa tradición discursiva, relativamente marginal en el contexto nacional, vale la pena detenernos –al menos brevemente– en algunos ensayos en los que el legado arqueológico del NOA adquiere especial protagonismo en términos identitarios. Cabe aclarar que creemos posible establecer correspondencias y tópicos incluso con figuras no citadas explícitamente por este autor, más allá de la deuda reconocida abiertamente para con los indigenistas peruanos Luis Valcárcel y José María Arguedas, el antropólogo José Imbelloni y el ensayista Bernardo Canal Feijóo (ambos argentinos), o el filósofo chileno Félix Schwartzmann, entre otros nombres mencionados en *América profunda*.

En este sentido, quisiera considerar brevemente algunos trazos generales de la matriz de discursos vinculados al indigenismo espiritualista previo a la obra de Kusch, poniendo el acento en algunos ensayos de Joaquín V. González, Henri Girgois, Adán

Quiroga y Ricardo Rojas, para ver allí algunas continuidades y diferencias en la valoración del NOA como vía privilegiada para americanizar la Argentina, la fascinación frente al misticismo indígena, la definición de una cultura fundada en la contemplación, y la represión inconsciente del legado indígena.

Tanto en *La tradición nacional* (1888) como en *Mis montañas* (1893), Joaquín V. González inaugura una fuerte legitimación del NOA como sinécdoque de la nación, no solo por la emoción estética que suscita la contemplación de los Andes como experiencia de lo sublime (en sentido kantiano), sino también gracias al prestigio simbólico del mundo andino (amén del valor dado a la integración pacífica de esos indígenas al orden colonial, frente a la resistencia de los grupos del sur y del noreste). Desde una perspectiva neo-romántica (y apelando a un cierto esoterismo orientalista que anticipa tópicos claves en el indigenismo posterior de Girgois y de Rojas), González elogia especialmente las cualidades del mundo prehispánico, otorgándole al ensayo el poder de recrear imaginariamente algo de ese prestigioso legado espiritual perdido, que debe ser literal y simbólicamente desenterrado, pues allí descansan "las raíces primitivas de nuestra sociabilidad y de nuestro gobierno" (González 2015: 97). Al igual que Rojas poco después, González insiste en esa fuerza épica contenida en la participación indígena en las guerras de emancipación, y en el potencial estético del arte y del misticismo precolombinos, que pueden ser revitalizados para resacralizar la experiencia moderna, consolidar la unidad espiritual del continente, y compensar en el país el impacto cosmopolita del "aluvión inmigratorio", sobre todo a través de la legitimación del NOA como cuna de la identidad nacional, en lazo con las "grandes civilizaciones" del mundo precolombino.

Otro jalón en la legitimación espiritual del mundo indígena del NOA se encuentra en *L'occultechez les aborigènes de l'Amerique du Sud*, del médico francés –residente en Argentina– Henri Girgois,[1] quien confía en hermanar, en el espacio simbólico del ensayo, los esoterismos de Oriente, de Occidente y del mundo indígena, compatibles entre sí en la medida en que responden a la manifestación del mismo Espíritu universal. Centrándose en el "mundo quechua" (aunque sin desconocer la medicina y la magia de "araucanos" y "guaraníes"), Girgois busca darle una inflexión americanista al esoterismo en general, y una dimensión americanista y esotérica a la identidad argentina. Aunque se mueve dentro del evolucionismo eurocéntrico para jerarquizar los grupos indígenas (privilegiando el NOA por sus lazos con las "grandes civilizaciones" andinas, y contrastando el esplendor prehispánico con la decadencia contemporánea), también da cuenta de un relativismo cultural atípico para la época, por la apertura con que acepta la diferencia cultural y expande la igualdad de conocimiento entre Occidente, Oriente y el mundo indígena.

También a inicios del siglo XX, el arqueólogo argentino Adán Quiroga articula un regionalismo capaz de jaquear el universalismo homogeneizador del "centro", enriqueciendo la identidad de la Argentina a partir del reconocimiento de sus antiguas raíces no occidentales. En sus estudios sobre arqueología y folclore (por ejemplo, en *La cruz en América* –1901– yen *Folklore calchaquí* –1929–), busca comprender la cosmovisión del "otro" sin deslegitimar el misticismo popular. En sus ensayos, lo que cae fuera del marco del libro (la modernización de las grandes ciudades, el estallido demográfico

[1] Ese ensayo es editado en 1897 en francés, y en 1901 en español, en una versión ampliada, bajo el título de *El oculto entre los aborígenes de la América del Sur.*

por la inmigración europea y la expansión de la cultura de masas) parece operar una presión silenciosa, impulsando el repliegue hacia el interior profundo (especialmente del área calchaquí), hacia lo simbólico y hacia el pasado. En ese sentido, sus exploraciones hermenéuticas de la arqueología precolombina y del folclore del NOA pueden pensarse como respuestas indirectas ante la experiencia de la modernización en el presente. Contra el cosmopolitismo modernizador, el NOA se presenta como una "mónada" que preserva vivo un intenso misticismo popular premoderno, convirtiéndose en un espacio riquísimo en términos de multitemporalidad y de productividad cultural. Reforzando el lazo profundo del área con el mundo andino en general, en una tracción centrípeta que contrapesa la fuerza centrífuga del cosmopolitismo, el sentimiento místico común a estas áreas, que emana del panteísmo y de las cosmogonías más remotas, no cesa de ser recreado –aun mestizo y en fragmentos– en el presente.

En la obra de Ricardo Rojas, el mestizaje espiritual y la reactivación del sustrato indígena se convierten en objetivos estéticos y metafísicos claves. En particular, el *Silabario de la decoración americana* (1930) busca sensibilizar a las capas medias y/o al nuevo lectorado, respecto del potencial estético del arte precolombino en general –y especialmente el del NOA–, que puede ser revitalizado para resacralizar la experiencia moderna, consolidar la unidad del continente (en base al origen prehispánico común, como núcleo de la espiritualidad americana), y por ende compensar el impacto cosmopolita del "aluvión inmigratorio". En esta obra, como en la de Quiroga, es posible entrever no solo una valoración privilegiada del NOA, sino además cierta nostalgia por la *communitas* perdida –o al menos en proceso de disolución– por el avance de la Modernidad, que el NOA preservaría gracias al legado del comunitarismo indígena y gracias a la cohesión inter-clase suscitada por la vía de un misticismo compartido.

Rojas es uno de los primeros autores que, en esta tradición discursiva –marginal en el contexto argentino–, advierte el problema de haber reprimido el componente indígena hasta invisibilizarlo, cuando en verdad resulta constitutivo incluso de la identidad nacional. Así por ejemplo, en el *Silabario…* señala que llevar lo indígena al plano de la consciencia, e integrar a indígenas y clases dirigentes resultan pasos imprescindibles no solo en países con mayor proporción de mestizos e indios, sino también en Argentina, donde tras la apariencia europea, lo indígena define la identidad nacional, a pesar de permanecer negado (Rojas 1930: 165-167). Para Rojas es imprescindible crear, por las vías del arte y de la política (es decir, por medio de la iconografía arqueológica y de la democracia; Rojas 1930: 167), una conciliación "racial" entre oligarquía e indígenas, para fomentar la unidad nacional, dada la gravitación central del indígena como legado histórico y como fuerza de trabajo en ese momento presente.

Aunque Rojas no cita a Girgois, las fuentes esotéricas que gravitan en el *Silabario…* aproximan fuertemente esa escritura respecto de *L'occulte…*, para pensar –en ambos casos– el alto valor del misticismo indígena. Ambos autores advierten la naturaleza humana universal que se palpa en las obras prehispánicas y en las creencias y mitos indígenas contemporáneos. Si bien Girgois enfatiza la universalidad de los conocimientos esotéricos, y Rojas más bien la universalidad de la experiencia estética, en ambos anida la fascinación por el misticismo indígena –especialmente del NOA– que puede forjar una integración armónica ("euríndica", según el término acuñado por Rojas en *Eurindia* –1922–), para suturar las diferencias culturales y de clase.

Estos autores apuestan de manera convergente por una resacralización del mundo moderno, gracias a las vías del arte y de la espiritualidad, desplegadas en base a la inspiración precolombina. Con diferencias entre sí, estos discursos reivindican la espiritualidad prehispánica y el mestizaje, corriendo el riesgo de configurar una visión idealizadora del pasado colonial (como en el caso de González), dado que en esa etapa, y especialmente en el NOA, se habría forjado la matriz de una sociabilidad cohesionante, capaz de sellar un *ethos* identitario perdurable, y de compensar por ende el impacto del "aluvión inmigratorio" en el presente.

Kusch escribe *América profunda* bajo la influencia de esa matriz discursiva previa, marginal entre los discursos que disputan la imposición de un modelo de identidad nacional, poniendo el acento en la existencia de una cosmovisión prehispánica, sobreviviente en el folclore y especialmente en el NOA, como parte de un área cultural más amplia: el mundo andino, con centro en Cusco y/o en Tiahuanaco. Prolongando la perspectiva de estos autores previos (claves en la fundación de un americanismo indigenista que integra arqueología, esoterismo y/o estética), Kusch confía en la posibilidad de forjar un filosofar *ad hoc*, fundado en la recreación de algunos elementos centrales en las cosmovisiones precolombinas, en la medida en que estas últimas expresan un modo de estar en el mundo particularmente americano, inaprehensible con las categorías conceptuales propias de las teorías europeas. Basándose en el linaje de esos autores previos, espera que el ensayo mismo lleve a la consciencia el componente indígena reprimido, constitutivo de la identidad. Una fascinación semejante frente a los mitos, las supersticiones y las creencias del mundo precolombino, como alternativas válidas respecto del racionalismo occidental, guía a estos autores a inicios del siglo XX, y reaparece en el indigenismo de Kusch. La puesta en crisis cada vez más honda del eurocentrismo da un nuevo impulso al viejo americanismo latente en la tradición previa, desembocando en una nueva legitimación del misticismo prehispánico –aun activo en el folclore popular–, como fuente de categorías "americanas".

En especial, el anhelo de *communitas*, tan palpable en esos autores previos (al proyectar en el NOA la utopía de una convivialidad armónica precolombina y/o colonial, como contrapeso ante la experiencia anómica de la Modernidad), reaparece en *América profunda*, al pensar la fusión en lo colectivo propia del mundo premoderno, como alternativa válida ante el "ego conqueror" dominante en el individualismo occidental. Si bien Kusch apela aquí al filósofo contemporáneo Félix Schwartzmann,[2] bajo esa referencia puede entreverse también el impacto de ese mismo tópico, clave en la tradición indigenista arriba reseñada.

---

[2] En el desarrollo de este razonamiento Kusch –ávido de diálogo con pensadores latinoamericanos– se basa en *El sentimiento de lo humano en América* (1950) del intelectual chileno Félix Schwartzmann (por ejemplo en Kusch 1962: 168-169). Schwartzmann explora el problema del aislamiento del hombre americano frente al prójimo y frente a la sociedad, buscando una matriz conceptual común para dar cuenta del "deseo de prójimo" como anhelo de *communitas*. El diagnóstico de Schwartzmann dista mucho de ser optimista, apuntando a patologizar el carácter "esquizoide" del americano, replegado en una posición de aislamiento defensivo y de autoafirmación individual que impide consolidar los lazos comunitarios.

Canal Feijóo, Kusch: lazos de afiliación

Otro eslabón importante en la proyección de esa matriz indigenista, centrada en el NOA y que desemboca en *América profunda*, se encuentra en la obra del ensayista y poeta santiagueño Bernardo Canal Feijóo. Kusch reconoce la importancia de esta figura ante el eurocentrismo dominante en el pensamiento argentino, encarnado por autores con quienes polemiza constantemente, como Ezequiel Martínez Estrada.[3] Retomando en parte el análisis de su maestro Rojas, Canal Feijóo mantiene el foco en la riqueza estética y psicológica de las manifestaciones populares, para concentrarse en el NOA como área privilegiada, incluso reconociendo un fondo aborigen obturado, como parte del inconsciente reprimido en la memoria popular. Además de pasar explícitamente esta idea por el tamiz del psicoanálisis de Sigmund Freud y de Carl Jung (abandonando así el vocabulario más decimonónico de Rojas para pensar el mismo problema), Canal Feijóo extrema la denuncia de esta negación: el fondo indígena se encontraría forcluido, perdurando subrepticiamente en prácticas, bienes y valores del presente. Así por ejemplo en *Burla, credo, culpa en la creación anónima* (1951), advierte que diversas prácticas del folclore santiagueño (como los tejidos, la arquitectura, las leyendas, las creencias religiosas o las fiestas) guardan un lazo residual con el elemento aborigen, relegado al plano inconsciente. Para reactivar ese sustrato *forcluido*, Canal Feijóo reclama (como Rojas en el *Silabario…*) educar al lectorado urbano, en principio alejado de ese universo de valores. Así, los ciclos de leyendas registrados en sus ensayos, o la galería de imágenes de tejidos que pueblan su *Ensayo sobre la expresión popular artística en Santiago* (1937), buscan despertar una sensibilidad americanista para que se reconozca masivamente la potencial modernidad de esas manifestaciones artísticas "arcaicas". Además, *Burla, credo, culpa*..., al analizar ciclos de literatura oral, autos sacramentales mestizos y leyendas del folclore santiagueño, enfatiza el modo en que esas prácticas procesan las relaciones de dominación, registrando las huellas de las coerciones y la resistencia ejercida "desde abajo" (acercándose así a la noción de "fagocitación", acuñada por Kusch en *América profunda* para remitir a la apropiación de los conceptos de Occidente, por parte de América, desde las bases populares).

Poco después, en *Confines de Occidente*(1954) Canal Feijóo ahonda en torno a la complejidad teórica del mestizaje, definiendo la cultura como un campo de conflictividad en sentido amplio, donde las culturas dominadas resisten, apropiándose de la cultura dominante, en una relación violenta y a menudo traumática que ya impide pensar el mestizaje a la manera de Rojas, como una homogeneización sintética que disuelve los antagonismos. Además, en este ensayo Canal Feijóo retoma los principales temas del debate contemporáneo sobre lo nacional/popular, estableciendo un diálogo implícito –no sin tensiones– con respecto a la obra de Kusch. Aspirando a desarticular el "laberinto sin salida" que se ha forjado entre un europeísmo, imposible fuera de Europa, y un americanismo violentamente reprimido, que se traduce en el anti-indigenismo dominante en las tradiciones de pensamiento previas, Canal Feijóo apela a las tesis de Jung y de Freud

---

[3] La lectura de Kusch sobre la obra de Canal Feijóo, en contraste con la de Martínez Estrada, puede verse en dos artículos suyos editados en la revista *Contorno*: "Inteligencia y barbarie" (septiembre de 1954) y "Lo superficial y lo profundo en Martínez Estrada" (diciembre de 1954). Allí Kusch reconoce que Canal Feijóo emprende un camino ideológicamente diverso del de Martínez Estrada, al afirmar "el reverso americano de nuestra realidad argentina", atendiendo "a la expresión de nuestro subsuelo social" (Kusch 2007: 30).

–como lo hará poco después Kusch en *América profunda*– para plantear que en Argentina se forja una "psicología colonial", marcada por el sentimiento de humillación por el propio origen espurio, complejo que se traduce en la elaboración racional de un arraigado anti-indigenismo. Para Canal Feijóo, ese rechazo del blanco al indígena y a lo americano forma parte de una resistencia psíquica subconsciente, implícita en un más amplio rechazo de Oriente por parte de Occidente, y de un rechazo del intuicionismo contemplativo por parte del racionalismo. Es evidente que aquí su análisis vuelve sobre puntos planteados un año antes por Kusch en *La seducción de la barbarie,* a la vez ya esbozados por el propio Canal Feijóo en los años treinta, y descansando en términos generales en el legado previo de *Eurindia* y el *Silabario…* de Rojas, incluido el orientalismo difuso, tan caro a los indigenismos y esoterismos vigentes en entresiglos. Pero, además, en este ensayo de 1954 los conceptos de "cultura nacional" y "americana" aparecen incipientemente deconstruidos, en el marco de una lectura sociopolítica que rechaza las ontologías identitarias, y que en este sentido se distancia respecto de la perspectiva esencialista de Kusch, quien define el anhelo de trascendencia y su frustración como elementos ontológicos, constitutivos del ser americano.

Además, Kusch sostiene que, para formular una filosofía americana, es necesario apelar a formas no científicas –como el ensayo–, para resistir así el racionalismo europeo. En este punto, extrema el antipositivismo heredado de la matriz discursiva indigenista previa, convirtiendo ese rasgo en un trazo "esencial" del pensamiento americano,[4] al tiempo que tiende a cristalizar posiciones abstractas sustraídas del proceso histórico, en contraste con la historización constante promovida por Canal Feijóo, desde una perspectiva más afín al materialismo dialéctico.

Sobre todo a partir de *América profunda,* Kusch busca fundar una filosofía americana con base en la cosmovisión andina previa a la Conquista,[5] profundizando así implícitamente un gesto ya presente en *Eurindia* y en el *Silabario…*, pues allí Rojas apela a varios mitos indígenas no solo con curiosidad "arqueológica", sino también con interés "filosófico", para extraer de allí categorías conceptuales válidas, por ejemplo para dar cuenta de la interpenetración del mestizaje.

Confiando en reactivar el sustrato indígena reprimido, gracias al papel terapéutico del ensayo, en el fondo sus textos parecen sesgados por una sed de resacralización del mundo, como forma de resistir la secularización moderna. Y en este sentido, Kusch abreva claramente en el misticismo que gravita tanto en *Folklore calchaquí* de Quiroga como en el *Silabario…* de Rojas, por ejemplo, cargando especialmente al NOA de significaciones religiosas. Al mismo tiempo, Kusch rechaza el universalismo europeizante presente en el ensayo de Rojas, confiando en la posibilidad de fagocitar el pensamiento occidental, para americanizar la identidad argentina.

---

[4] En un contexto antiintelectualista (que crece en los sesenta, en las izquierdas y el Peronismo), Kusch condena al intelectual (incluido el intelectual revolucionario), por su rechazo de lo autóctono, por ejemplo en *La seducción…*).

[5] Para ello, sigue el modelo teórico de Miguel León Portilla en *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes (1956).*

Como señalamos, desde *La seducción...*, Kusch plantea una concepción del mundo americana (previa incluso a la Conquista), fundada en la imposibilidad de superar los binarismos, partiendo de una primera tensión, constitutiva de la identidad continental, y basada en el anhelo de trascendencia y en su frustración. Kusch encuentra plasmada esa dialéctica abierta, no sintética, en el símbolo del *Quetzacoatl*, cuya naturaleza dual está dada por la tensión entre la inmanencia de la serpiente y el anhelo de trascendencia del quetzal. En igual dirección, *América profunda* se centra en la figura de Viracocha en tanto divinidad dual en términos sexuales, como modélica respecto de una concepción del mundo resistente a la síntesis dialéctica. Este tipo de imágenes le son claves para probar la dialéctica abierta que operaría en todo el pensamiento indígena y popular. Para Kusch, ese dualismo no sintético también es nodal en Oriente y, tal como veremos, toda *América profunda* está transida por un orientalismo positivo que abreva en la obra de Hermann von Keyserling, aunque también recibe la presión del indigenismo previo.

La valoración de un pensamiento indígena que tolera el equilibrio de antagonismos o la dualidad, sin solución sintética, implica en Kusch un cuestionamiento explícito de la dialéctica hegeliana en sentido "clásico" (por ejemplo en Kusch 1962: 170-171), lo que supone un rechazo de perspectivas previas como la de Rojas, y en un sentido más amplio hace sistema con su voluntad de poner en crisis toda adhesión acrítica a la filosofía occidental, intransferible al pensar desde América.

Como Canal Feijóo, también Kusch cuestiona esa amalgama sintética, pero convierte esa dialéctica abierta en una matriz ontológica, propia de un *ethos* o de una identidad americana "auténtica", sobre todo por ser previa a la Conquista, y por su engendramiento bajo la incidencia del paisaje. Además, tanto en la reflexión teórica como en el análisis de fuentes, Kusch tiende a pensar polos antitéticos puros que preservan sus diferencias a pesar del contacto. Esto se traduce en su dificultad para dar cuenta de la dinámica de la dominación cultural a lo largo de la historia.[6] Incluso la historia es leída a partir de estas antítesis puras, como un juego de invariantes en conflicto a lo largo de la historia, recreando de este modo la perspectiva teórica del revisionismo histórico (por ejemplo, al situar en una misma continuidad a Tupac Amaru, a Rosas y a Perón, bajo la rebelión común del "hedor" contra la "pulcritud" de Occidente; Kusch 1962: 14). Así, si se compara a estos autores entre sí, la misma dialéctica no sintética, que los distancia respecto de Rojas, presenta matices muy divergentes, porque contra la visión ontológica de Kusch, Canal Feijóo enfatiza las condiciones materiales de esa imposibilidad de síntesis.

Además, aunque Kusch privilegia la "fagocitación", tiende a pensar el mestizaje como el contacto y la interpenetración entre dos o más entidades autónomas, en un plano teórico sustraído de la dinámica histórica; por eso Kusch no abandona el deseo de recuperar una "autenticidad" perdida, imposible en cambio en el enfoque materialista de Canal Feijóo. En este sentido, los textos de ambos autores convergen por su indigenismo común, en una posición marginal dentro del campo intelectual argentino durante el primer peronismo, pero al mismo tiempo entablan una cierta disputa en sordina, por ejemplo, por la definición (materialista u ontológica) de la identidad continental.

---

[6] Y de hecho, en *América profunda* Kusch se esfuerza por dar con las bases de una cultura indígena "auténtica" e "incontaminada", aunque inevitablemente apela a fuentes de letrados ya mestizos como Santacruz Pachacuti, transidos por la experiencia de la aculturación.

El NOA y los Andes: Oriente

Un punto particularmente sensible en esta reinscripción en el linaje discursivo previo, para pensar la gravitación del NOA en el ensayismo de Kusch, remite al modo en que este autor establece una aproximación constante –y de connotaciones positivas– entre el mundo andino y Oriente. En esta comparación juega un papel importante su relectura de las obras del viajero alemán Hermann von Keyserling, quien en los años veinte compara la pasividad indígena y el nihilismo oriental.

Hijo de nobles alemanes y rusos establecidos en el Báltico, y autor de una voluminosa obra vinculada al intuicionismo vitalista, próxima a la de Oswald Spengler, el filósofo Keyserling explora Oriente y Sudamérica entre otras áreas, comparando insistentemente ambos espacios culturales. Privilegiando un punto de vista espiritualista y esotérico, enfatiza los puntos de contacto y las diferencias entre los hindúes y los indígenas de Sudamérica.

En sus textos subraya la idea del viaje como peregrinación iniciática en busca de sí mismo, bajo el impacto telúrico y cultural del medio; al presentarse como un intérprete privilegiado de las culturas, cosmopolita y relativista, busca implícitamente convertir en ventaja su condición ambigua de noble germánico y de paria de la Revolución bolchevique.[7] En su *Diario de viaje de un filósofo* –publicado en 1918 y de gran éxito internacional–,[8] testimonia el modo en que el viaje por la India lo orientaliza, al punto de hacerle ver "el mundo y la vida a la luz del sol espiritual del Indostán". Además de viajar por Ceilán, China y Japón, entre otras áreas, Keyserling piensa la India –siguiendo un clisé dominante– como una cantera privilegiada de misticismo e introspección, en contraste con la racionalidad científica de la Europa en crisis. La comparación entre la India y Europa prolifera a lo largo del *Diario…*, a partir de trazos tales como la superioridad del hinduismo y el budismo frente al catolicismo, por el perfeccionamiento de la introspección; o la valoración de lo comunitario y el desinterés por los bienes materiales en la India, frente al individualismo y el utilitarismo dominantes en Occidente.

La visita de Keyserling a Sudamérica, en 1929, gracias al vínculo con Victoria Ocampo, y marcada por el desencuentro constante entre el invitado y las elites locales,[9] da lugar a su ensayo *Meditaciones suramericanas*, editado en alemán y en español en 1933.[10] Ese libro descansa en una hipótesis –poco original entre los neolamarkianos de la época, y ya presente en su *Diario…* de 1918– sobre el modo en que los "trópicos" (desde la India a Sudamérica) engendran una cultura "vegetal" marcada por el predominio de la irracionalidad.[11] Apelando a la intuición como forma de conocimiento, Keyserling define este espacio como "el continente del tercer día de la Creación" (Keyserling 1933:

---

[7] Sobre este punto ver Faria (2013).

[8] En español: Madrid, Espasa Calpe, 2 vols., 1928.

[9] Para ver un retrato muy crítico de la figura de Keyserling entre los intelectuales argentinos, centrado especialmente en la *Historia de una pasión argentina* de Eduardo Mallea, ver Lojo (2008).

[10] En español: Madrid, Espasa Calpe, 1933.

[11] Kusch retoma abiertamente esa idea en *La seducción…*

19), dado que allí la vida se retrotrae hacia formas básicas de supervivencia “mineraloide”, como las del reptil o del embrión, volviéndose así imposible la trascendencia metafísica. Exacerbando tópicos presentes en parte del indigenismo de la época (con los cuales el propio Keyserling parece haber dialogado), y dominantes en el discurso colonial muy previo de autores como el Conde de Buffon[12] (que expresan el temor inconsciente a la alteridad),[13] advierte –por ejemplo– que los indígenas sudamericanos son insensibles, indolentes y melancólicos por el impacto de la fuerza telúrica.

Ese telurismo se percibe especialmente en los Andes, ya que por ejemplo en la Altiplanicie de Bolivia, probablemente por efecto del “mal de altura”, Keyserling dice sufrir “una verdadera desagregación” de su organismo (Keyserling 1933: 20). De allí concluye que el medio sudamericano impide el desarrollo de una filosofía de la trascendencia, condenando a sus habitantes a la contemplación resignada, propia de un “mero estar”. Amén de la carencia de pasado en América (que contrasta con la antigüedad de las grandes civilizaciones de Oriente), mientras el budismo acepta la vacuidad como resultado de una profunda reflexión filosófica, el sudamericano permanece esclavo de la vacuidad por su propia imposibilidad de trascender. A lo largo de todo el ensayo sobre Sudamérica, Keyserling insiste en demostrar esa hipótesis (heredera de la expulsión de América fuera de la historia por parte de Hegel),[14] según la cual la pasividad indígena depende del medio y no de la dominación colonial, expresándose en símbolos ambiguos como el Quetzacóatl, mitad pájaro y mitad reptil, para volver tangible la intuición de la trascendencia y su frustración.[15] “Esta insensibilidad no supone estoicismo [advierte Keyserling] porque el indio carece de tal mundo interior; su ideal es cesar de sentir, como la serpiente que se deja, muda, cortar en pedazos” (Keyserling 1933: 48). De allí el conservadurismo extremo de los indios, transidos por “estados espirituales petrificados”, “como verdaderas momificaciones” (Keyserling 1933: 111), que los llevan aun hoy a negarse a modificar el estilo de vida heredado de los incas.

De este modo, Sudamérica no solo está en franca asincronía con respecto al progreso biológico e histórico de Europa, sino que además está aprisionada por el inmovilismo y la no individuación, dada la inmanencia del telurismo (en oposición a Oriente, que llega a un debilitamiento del yo –y por ende, a un resultado semejante–, pero gracias al desarrollo de una filosofía fundada en la más sutil introspección). Ya antiguamente “entre los arios de la época del Rig-Veda […], la luz del espíritu hacía palidecer en la consciencia los problemas telúricos”, mientras que, todavía por entonces “la tristeza suramericana es […] un infierno sin salida”, porque allí es posible presentir –pero no es posible alcanzar– una “existencia supratelúrica” (Keyserling 1933: 308). No casualmente los indígenas han llegado a extremos tales como el suicidio colectivo de tribus enteras durante la Conquista,

---

[12] Sobre la influencia de Buffon en Keyserling ver Gerbi (1993: 716 y 749).

[13] En efecto, Keyserling parece proyectar en el continente su propio terror a quedar anclado en la inmanencia de la tierra, tal como lo advirtió tempranamente Eduardo Mallea en su ensayo de 1937. Al respecto ver Lojo (2008).

[14] Al respecto ver por ejemplo Gerbi (1993).

[15] Kusch apela a esa misma interpretación del Quetzacoatl en *La seducción...*, para expresar la ambivalencia del sudamericano.

asumiendo la muerte "con humilde naturalidad", por mera indiferencia.[16] De este modo, la vida ciega, pasiva, sin espiritualidad y regida por los instintos, propia de Sudamérica, se opone a la renuncia consciente en las filosofías más elevadas de Oriente.

Ahora bien; ¿cómo reverbera la obra de Keyserling en la de Kusch? ¿A qué estrategias apela el autor de *América profunda* para legitimar el NOA y el mundo andino en su conjunto, a partir de los puntos de contacto con Oriente, prolongando –pero también corrigiendo– el diagnóstico previo de este viajero polémico? Kusch retoma varios elementos de las filosofías orientales, explicitando el modo en que las cosmovisiones indígenas convergen con estas últimas más que con el pensamiento europeo. Para desplegar esta comparación con Oriente, tanto en *La seducción…* como en *América profunda* Kusch apela a Keyserling, aunque torsionando su argumentación, al reivindicar el pensamiento indígena precisamente por su proximidad respecto del hinduismo, el budismo y el taoísmo. Nociones tales como "inmanencia", "demonismo vegetal", "primitividad" y "hedor", vinculadas a lo femenino, y repensadas por Kusch bajo la impronta de Keyserling (y de Max Scheler), adquieren ahora una valoración positiva, permitiendo afirmar la autonomía cultural americana de base indígena. La propia noción de "Viracochaísmo", central en la argumentación de *América profunda*, mantiene una impronta "spengleriana" afín al enfoque de Keyserling.[17]

Entre los elementos de matriz oriental, presentes en las cosmovisiones precolombinas, Kusch subraya constantemente la gravitación de "lo mandálico" en las creaciones visuales y en el ordenamiento del espacio (por ejemplo, en la disposición del imperio inca, en torno a Cusco como centro). Basándose en la interpretación realizada por Jung y Wilhelm en *El secreto de la flor de oro,* define el mandala como un círculo ritual de unión entre lo consciente y lo inconsciente, y como un instrumento inductor de la contemplación introspectiva. Kusch piensa así en un "arte mandálico" indígena, que aspira al misticismo, la introspección y la integración de los opuestos, como rasgos propios del "mero estar" (elemento central en el Viracochaísmo), en contraste con lo que él define como el arte "renacentista", que apunta al control racional del mundo externo, propio del *Ego conqueror* de Occidente.

Así, además de resignificar críticamente algunos conceptos claves del existencialismo heideggeriano, cuya recepción se encuentra por entonces en auge –y en pugna– en el campo intelectual argentino,[18] Kusch prolonga explícitamente las observaciones de Keyserling, aunque invierte sus connotaciones, para definir la cultura incaica como "estática": la angustia que emerge del reconocimiento de la ira divina (esto es,

[16] Tampoco casualmente en Bolivia, las esquelas mortuorias rezan "Se quedó indiferente" en lugar de "Descansó en el Señor" (dato importante –agrega Keyserling, lapidario–, teniendo en cuenta que "no hay […] nada más indiferente que un cadáver"; Keyserling 1933: 153).

[17] Kusch advierte explícitamente que accede al "Viracochaísmo" a partir de la obra de Arnold J. Toynbee, quien prolonga la idea de los ciclos civilizatorios heredada de la teoría de Spengler, aunque disiente con él con respecto al determinismo de la decadencia como condición *sine qua non.*

[18] Al respecto ver Ruvituso (2015).

de la naturaleza caótica) no puede ser resuelta a través de la acción –como en Occidente–, y desencadena la contemplación y la identificación con el ambiente, en un "mero estar" aferrado al cultivo, la comunidad y la conjuración mística del caos.

Para Kusch, el pensamiento indígena, como el taoísmo, no supone una dialéctica sintética como superación de los elementos antagónicos, sino dualismos abiertos donde los opuestos confluyen en una ambivalencia, sin que se opte por ninguno. Esa dialéctica abierta se percibe en numerosos símbolos ambiguos, como las figuras míticas de Quetzacóatl en *La seducción…* o Viracocha en *América profunda*,[19] así como también en la dinámica de lo que Kusch define como "fagocitación" del ser –entendido como el "ser alguien" ligado a la acción, lo masculino y la razón instrumental, propios de Occidente–, por el "mero estar" –como concepción de la existencia pasiva, femenina y fundada en la contemplación–, en una apropiación desde abajo que mantiene abierto el antagonismo, sin síntesis.

Además, para Kusch la "Asidad" en el budismo[20] y el *Wuwei* de Lao Tse son comparables al modo en que el inca contempla, desde su centro germinativo, el acaecer del mundo, como raíz de su inacción o estatismo.[21] De hecho, Kusch señala explícitamente la proximidad entre el antiintelectualismo oriental (por ejemplo del antiguo filósofo taoísta Chuang Tse) y el pensamiento inca centrado en la contemplación y en la germinación desde el centro.

Así en *América profunda*, Kusch le opone a la principal hipótesis de Keyserling sobre la negación de la trascendencia en América, la gravitación central de un misticismo indígena que germina a partir del sentimiento de orfandad frente a las fuerzas de la naturaleza, y que resulta profundamente compatible con la espiritualidad oriental.[22] Además, algunos caminos ascéticos hacia el *Nirvana* parecen tener su correlato, para Kusch, en la búsqueda de la fusión con lo divino por parte de los ascetas incas o *Huancaquilli,* a través de la "fuga del espacio y del tiempo", mediante diversas técnicas como el ayuno, para superar la "gravidez del mundo".

La proximidad entre los conceptos indígenas y los orientales contrasta, en cierta medida, con la distancia entre algunas categorías indígenas y las de la filosofía europea. Así, por ejemplo, frente al "Da-sein" –como "estar ahí"– de Heidegger, que para Kusch

---

[19] Un punto clave de su concepción de la diferencia americana, respecto de Occidente, ligado al orientalismo positivo desplegado para pensar América desde América, se percibe en esta gravitación constante de divinidades duales, en las diversas cosmovisiones americanas.

[20] El concepto de "asidad" en el budismo remite a la *Tathata*, "lo que es Así". Para Bustamante (2004), ese sería el corazón de la "experiencia metafísica" budista: el camino hacia la trascendencia, y a la vez el estar aquí (vivir en la contingencia), liberado de esta última.

[21] Chan (1965: 79).

[22] De todos modos, la desvalorización de Keyserling reingresa subrepticiamente en la obra de Kusch también a través de la recuperación acrítica de *El sentimiento de lo humano en América,* pues allí Schwartzmann repite un *leitmotiv* central de las *Meditaciones suramericanas*, al advertir que el americano, aun antes de la Conquista, no alcanza la contemplación espiritualmente equilibrada y desinteresada de la naturaleza, dado que la actitud contemplativa genera en él una suerte de "horror al vacío" que conduce al aislamiento, impidiendo la consolidación de un vínculo genuino tanto con la naturaleza como con el otro.

expresa una concepción del mundo propia de la clase media europea, secularizadora e individualista, sobre la consciencia de la caída del ser en su circunstancia, el concepto aymara de "utcatha" supone un "estar en casa" intraducible, bajo el amparo de la germinación, poniendo en evidencia un sentido religioso y comunitario más afín al pensamiento oriental. Si la ira de la naturaleza provoca allí la apelación al misticismo como respuesta adaptativa saludable, de reacción frente al desamparo, la noción misma de "germinación" en Kusch es elaborada explícitamente a partir de la acepción taoísta de Chuang Tsé.

Aunque el autor de *América profunda* legitima el polo negado por el binarismo hegemónico (el inconsciente, la pereza, la cultura popular, el interior, la barbarie o lo indígena), su enfoque prolonga una serie de límites y contradicciones inquietantes, porque no desarma las dicotomías heredadas, y apela a categorías abstractas (como "el indio" o "el mercader"), en una lectura transhistórica que –aun en pleno ascenso del marxismo y del dependentismo– insiste en anteponer las dicotomías culturales a las tensiones de clase. A la vez, pierde de vista las diferencias diacrónicas; homogeneiza a diversos grupos indígenas bajo el modelo de un mismo sujeto incontaminado, en una objetivación de la alteridad que esencializa la diferencia americana. Y desde un relativismo radical, parece prolongar la exclusión como protección de las diferencias, a fin de preservar así las bases para una futura filosofía americana.

Algunas consideraciones finales

Al abrevar en los estudios de arqueología como fuente de inspiración creativa, para así sentar las bases de un pensar anclado en el continente, Kusch prolonga implícitamente un linaje ensayístico previo en Argentina que, al menos desde entresiglos, insta a volver sobre la arqueología precolombina desde una perspectiva esotérica, filosófica y/o estética, para recuperar las bases de la identidad americana y lograr así una cierta americanización de la Argentina.

En esa operación juega un papel central el NOA, al garantizar la gravitación de raíces prehispánicas en el país, fundantes de una concepción del mundo divergente respecto de la filosofía occidental, y todavía vivas en el inconsciente del pueblo argentino y americano. En este sentido, bajo las reverberaciones del indigenismo previo, en el ensayo de Kusch el NOA continúa siendo la "América profunda" de la Argentina.

Tanto en Canal Feijóo como en Kusch, la idea de una dialéctica abierta, sin síntesis, clausura la ilusión de una amalgama inter-clase, como la postulada por Joaquín V. González o por Rojas; sin embargo, el anhelo de una religación comunitaria no desaparece. Y tras la demanda insatisfecha de la *communitas* (sobreviviente en el mundo andino), es posible entrever, en el ensayo de Kusch, la presión del linaje que se despliega desde *La tradición nacional* de Joaquín V. González hasta el *Silabario…*, reclamando por una religación capaz de compensar la atomización social gestada bajo la experiencia moderna. En este sentido, el NOA y el mundo andino en general adquieren el valor simbólico de un núcleo comunitario modélico, desde donde parece posible resolver la experiencia colectiva de anomia que amenaza al país y al resto del continente, en sus áreas más urbanizadas –y por ende, más alejadas de sus raíces americanas–, superando así un dualismo insostenible, entre "interior" y "ciudad" según *La seducción…*, o entre "hedor" y "pulcritud" según *América profunda*.

En este último ensayo, además, la valoración del continente en comparación con Oriente supone una "fagocitación" crítica y tardía de la obra de Keyserling, para devolverle al pensamiento indígena su propia metafísica, aunque al retomar acríticamente algunas categorías del alemán, e incluso al basarse en Schwartzmann –quien recuperan el diagnóstico de Keyserling sobre la frustración americana de la experiencia contemplativa–, la lectura crítica de Kusch sobre las *Meditaciones suramericanas* resulta particularmente ambigua. De todos modos, la identificación del NOA como parte del mundo andino, y la aproximación del mundo andino con respecto a Oriente, sugieren una cierta orientalización del NOA.

En última instancia, de la Primera a la Segunda Guerra Mundial, de Spengler y Keyserling a Heidegger, y de Quiroga o Rojas a Kusch, se vuelve visible el despliegue –y los laberintos paradójicos– trazados por el relativismo cultural, la expansión del primitivismo, las críticas a los peligros de la razón instrumental, y la consolidación de un orientalismo capaz de legitimar la periferia americana, precisamente en base al misticismo que Keyserling le había negado al NOA y al mundo andino, y que había sido central en el indigenismo previo.

Bibliografía

Bustamante, Juan José (2004). "El despertar y la felicidad en el Budismo" en *Polis. Revista latinoamericana*, n° 8.

Canal Feijóo, Bernardo (1937). *Ensayo sobre la expresión popular artística en Santiago*, Buenos Aires, Compañía Impresora Argentina.

------ (2010 [1951]). *Burla, credo, culpa en la creación anónima*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

----- (2007 [1954]).*Confines de Occidente*, Buenos Aires, Las cuarenta.

Chan, Wingt. (1965), "Historia de la filosofía china" en VV.AA., *Filosofía del Oriente*, México, F.C.E.

Faria, Daniel (09/2013). "As meditações sudamericanas de Keyserling" en *Vária História*, Belo Horizonte, UFMG.

Gerbi, Antonello (1993). *La disputa del Nuevo Mundo*, México, F.C.E.

Girgois, Henri (1897).*L'occultechez les aborigènes de l'Amerique du Sud*, París: Chamuel.

---- (1901). *El oculto entre los aborígenes de la América del Sud. Los quechuas, raza ariana*, Barcelona: Torrents y Coral.

Jung, Carl y Wilhelm, Richard (2014). *El secreto de la flor de oro*, Buenos Aires, Paidós.

Keyserling, Hermann von (1928). *Diario de viaje de un filósofo*, Madrid, Espasa Calpe, 2 vols.

---- (1933). *Meditaciones suramericanas*, Madrid, Espasa Calpe.

Kusch, Rodolfo (1953). *La seducción de la barbarie*, Buenos Aires, Raigal.

---- (2007 [1954]).“Lo superficial y lo profundo en Martínez Estrada” e “Inteligencia y barbarie” en AA.VV. *Contorno*, ed. facsimilar, Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

---- (1999 [1962]). *América profunda*, Buenos Aires, Biblos.

Lao Tse (1983). *Tao Te Ching*, Buenos Aires, Orbis.

León Portilla, Miguel (1966 [1956]). *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, México, UNAM.

Lojo, María Rosa (2008). “Los viajeros intelectuales: Keyserling y Frank, en *Historia de una pasión argentina* de Eduardo Mallea” en *Taller de Letras*, n° 42.

Quiroga, Adán (1942 [1901]). *La cruz en América*, Buenos Aires: Americana.

--- (1929). *Folklore calchaquí*, Buenos Aires: Revista de la Universidad de Buenos Aires.

Rojas, Ricardo (1951 [1922]). *Eurindia*, Buenos Aires, Losada.

---- (1930). *Silabario de la decoración americana*, Buenos Aires: La Facultad (Roldán).

Ruvituso, Clara (2015). *Diálogos existenciales*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert.

Schwartzmann, Félix (2003 [1950]). *El sentimiento de lo humano en América.*Biblioteca virtual Miguel de Cervantes; http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-sentimiento-de-lo-humano-en-america-ensayo-de-antropologia-filosofica.

Spengler, Oswald (1946 [1918-1922]).*La decadencia de Occidente*, Madrid, Espasa-Calpe.

La "distancia", un tópico en debate en la crítica literaria

The "Distance", a Controversial Topic in Literary Criticism

*Elisa Moyano**

Recibido: 20/01/2022 | Aceptado: 17/10/022

Resumen

Este trabajo, basado en la argumentación de "Los olvidos del siglo XX: las literaturas urbanas y los textos de mujeres", capítulo del libro *La literatura de Salta: espacios de reconocimiento y formas del olvido* (Moyano 2005) y *La generación literaria de los '80 o de la postdictadura en Salta* (Moyano 2018), ambos de mi autoría, intenta matizar una de las ideas fundantes del simposio "Figuraciones del noroeste en la literatura argentina" organizado en el marco del X Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria (La Plata, 2019). En su resumen, el simposio planteaba la existencia de un "imaginario de la distancia" para la literatura de las primeras décadas del siglo XX que se oponía, mediante el uso del nexo adversativo "sin embargo", a "la literatura de las últimas décadas" que "propicia otros planteos". Quedaba así implícito que la literatura reciente tiene una mayor cercanía. Intentamos demostrar que, si estas aseveraciones son ciertas para la literatura en producción (a la temática regionalista de aquellos inicios distintiva de todas y cada una de las regiones se oponen temas de mayor actualidad comunes a todas ellas), no lo son tanto si nos colocamos en lo que, en el libro mencionado en primer lugar, llamábamos "reconocimientos canonizadores".

Palabras clave: cercanía, distancia, reconocimiento, olvido, varón, mujer.

Abstract

This work, based on the argumentation of "The Oblivions of the Twentieth Century: Urban Literature and Women's Texts", chapter of the books *The Literature of Salta: Spaces of Recognition and Forms of Oblivion* (Moyano 2005) and *The Literary Generation of the '80 or the Post-dictatorship in Salta* (Moyano 2018), tries to clarify one of the founding ideas of the symposium "Figurations of the Northwest in Argentine Literature" organized within the X Orbis Tertius International Congress of Literary Theory and Criticism (La Plata, May 15 to 17, 2019). In its summary, the symposium raised the existence of a "collective imagination of the distance" in the literature of the first decades of the 20th century that opposes, through the use of the adversative connector "however", to "the literature of the last decades" that "promotes other approaches". Thus, it was implicit that recent literature has a greater proximity. We try to show that, if these assertions are

---

* Argentina. Licenciada en Letras y Magíster en Estudios Latinoamericanos. Consejo de Investigación Universidad Nacional de Salta. elisamoyanogana@hotmail.com

true for the literature in production, they are not so true if we place ourselves in what, in the book mentioned in the first place, we called "canonizing acknowledgments". It is important to add that, apart from the regionalist theme of those beginnings, distinctive of each and every one of the regions, there are other opposing themes that are more topical and common to all of them,

Key-words: proximity, distance, acknowledgment, oblivion, man, woman

Introducción

Este trabajo, basado en la argumentación de varios proyectos y libros anteriores, intenta matizar una de las ideas fundantes del simposio "Figuraciones del noroeste en la literatura argentina", organizado en el marco del X Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria (La Plata, 15 al 17 de mayo de 2019). En su resumen, ese simposio planteaba la existencia de un "imaginario de la distancia", basado en la afirmación sarmientina de que el problema de Argentina es la extensión, que fue multiplicando las "fronteras internas" y construyendo "grupos diferenciados". Según ese mismo texto, la literatura de las primeras décadas del siglo XX adhirió a ese imaginario. Ahora bien; mediante el uso del nexo adversativo "sin embargo", el resumen oponía ese posicionamiento a "la literatura de las últimas décadas" que "propicia otros planteos". Quedaba así implícito que la literatura reciente tiene una mayor cercanía. Cabe preguntar a qué o a quién. Si estas aseveraciones quizá son ciertas para la literatura en producción (a la temática regionalista de aquellos inicios, distintiva de cada una de las regiones se oponen temas de mayor actualidad comunes a todas ellas), no lo son tanto si nos colocamos en lo que, en el libro *La literatura de Salta: espacios de reconocimiento y formas del olvido*, llamábamos "reconocimientos canonizadores" (Moyano 2005), de los textos de esta provincia, en la entonces llamada "Capital Federal". Varias lecturas críticas fueron efectivizadas (por las circunstancias que analizaremos) sobre los textos de escritores varones de comienzos de siglo XX. A partir de ese momento, un manto de olvido pesa sobre la producción literaria salteña en general, pero ese peso se acentúa cuando sus cultoras son mujeres.

Para demostrar esta hipótesis, en una primera parte de este trabajo, seguimos de cerca la argumentación del capítulo de mi autoría "Los olvidos del siglo XX: las literaturas urbanas y los textos de mujeres", incorporado al recién mencionado libro. En efecto, en esas décadas primeras, a mayor "exotismo" y ruralismo en la pintura de una región, sus cultores eran más reconocidos, generándose cierta cercanía.

En una segunda parte, hacemos algo similar con ciertos parágrafos del libro *Mujeres amordazadas. La generación literaria de los '80 o de la postdictadura en Salta* (Moyano 2018), en el que constatamos la existencia de una generación de postdictadura para distinguirla de la del '40 (Castilla) y la del '60 (Regen, Aparicio). En ellos equiparamos la producción de aquellos años hecha por algunas poetas salteñas (Liliana Bellone,[1] Mercedes Saravia)

[1] Liliana Bellone se dedicó también a la narrativa y sus novelas recibieron premios internacionales y fueron traducidas a lenguas extranjeras (Moyano 2021).

con la de los que actuaban casi simultáneamente en Buenos Aires. En este caso, la cercanía estética, el uso común de poéticas como el neobarroco y el neo-romanticismo, estuvo acompañado de un olvido total de lo realizado en el norte. ¿Hay mayor distancia que el olvido?

En tercer lugar, retomamos parágrafos del primer libro mencionado para construir una conclusión que invierte la dicotomía implícita en el resumen del simposio (distancia para principios del siglo XX / cercanía para fines del mismo), al mostrar que la cercanía ideológica y la solidaridad que manifestaron los intelectuales de aquella época (norteños residentes en la Capital Federal), en el intento de construir una identidad homogénea a través del paradigma del mestizaje, han desaparecido totalmente en ésta: los escritores norteños que actualmente residen en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires omiten a muchas poetas mujeres en sus antologías. Por otro lado, las poéticas que aproximan los textos de estas distintas literaturas argentinas no han servido para crear una "comunidad imaginada" (Anderson 1993) como la de aquellos pasados tiempos.

El reconocimiento metropolitano del regionalismo es cercanía

En una entrevista realizada al inicio del proyecto "Lecturas canonizadoras y diferencia: reconocimientos y olvidos de las producciones literarias salteñas a nivel nacional y provincial",[2] cuyo resultado es el libro mencionado en primer lugar, la realizada por la en ese momento co-directora del mismo, la Lic. Alejandra Cebrelli, Fany Osán de Pérez Sáez afirma:

> El relevamiento de la producción local que iniciamos en el setenta y dos fue muy importante porque sólo se conocía a Dávalos. Claro, él publicaba en La Nación, en el *Boletín* de la Academia Argentina de Letras, en *Nosotros,* en *Riel y fomento.* Entonces y ahora los escritores tenían que hacer el periplo por Buenos Aires para que los conocieran. De todos modos, particularmente *Caras y Caretas* y *Riel y fomento* le daban cabida a escritores del interior menos conocidos. Por ejemplo, en *Caras*... se publicaron "Los casos del zorro" de Dávalos, como folletín. La otra revista era una publicación de los Ferrocarriles Ingleses y editaba todo lo que se escribía por las zonas donde transitaba el tren. ¿Te imaginás la cantidad de escritores desconocidos que accedían a la publicación por ese medio? Lamentablemente, esta promoción de escritores del interior se acabó con la nacionalización de los ferrocarriles.

Luego de ese pasado rutilante, las literaturas del interior entran en un cono de sombras. En un Congreso Nacional de Literatura Argentina, realizado en la Universidad Nacional de Río Cuarto en 1996, la profesora Raquel Guzmán y yo realizamos un pequeño cuestionario a los profesores de literatura argentina de todo el país, observando que el conocimiento de la literatura de Salta llegaba hasta Dávalos, Manuel Castilla, Jacobo Regen

[2] Fue aprobado por el CIUNSa para el período 1999/ 2002 con el Nº 765. De él participaron la Mg. Susana Rodríguez, la Dra. Raquel Guzmán, la profesora Marta Ibáñez y un grupo de alumnos.

y Carlos Hugo Aparicio. Pero el tema del reconocimiento canonizador en la metrópolis no había llegado para la mayoría de ellos. ¿Qué factores influyeron para que ciertos textos se reconocieran y otros quedaran en las sombras?

Dos tipos de cuestiones, una estética y otra ideológica, parecen conjugarse en la marginación de un determinado escrito. Tomemos como ejemplo la situación de *Martín Fierro* en el siglo XIX. El texto, por un lado, incorpora las peculiaridades léxicas y fonéticas del habla del gaucho, y por otro, recupera su despreciada figura. Fue lógico entonces su apartamiento, el realizado por los grupos que adherían a las líneas estéticas dominantes, cuyo modelo estaba en Europa y que, ideológicamente suscribían a la antítesis *civilización / barbarie*, siempre equiparada a la que enfrenta *ciudad / campo*. Pero estos círculos, poseedores del dominio discursivo en ese momento, no eran un bloque. Se produjo en su interior la lucha entre una posición hegemónica[3] y una contra-hegemónica que tuvo entre sus estrategias realizar reconocimientos canonizadores de algunos textos, cuestión que les permitió superar la marginalidad. Veamos algunas de las causas de ese proceso. En la Argentina posterior a la caída de Rosas, los liberales erigen como paradigma[4] de lectura de la realidad la citada dicotomía, con una sobrevaloración del polo mencionado en primer lugar, y a partir de entonces, todo lo extranjero y lo urbano es evaluado como superior. Ya hacia fin de siglo, el descontento de los sectores que habían quedado en la zona devaluada (el campo), como los gauchos, hace posible la aparición de portavoces que los visibilicen. Se trata de los gauchescos en general y particularmente de José Hernández. Pocas décadas después, “los primos pobres de la oligarquía”[5] agroexportadora, los nacionalistas[6] agrupados por la crítica en la “Generación del Centenario”, se presentan como el grupo contra-hegemónico que produce el cambio paradigmático: la fórmula conciliadora del mestizaje comienza a imponerse; *Martín Fierro* es canonizado, y el gaucho y los ambientes rurales se convierten en emblema del país (Moyano 2002).[7]

---

[3] En la noción de hegemonía se encuentra la idea de dominación y subordinación. Esto llevó a Williams a postular la idea de contra-hegemonía y de hegemonía alternativa, que pueden ser neutralizadas o incorporadas por la hegemonía (1988:130 y 136).

[4] Si T. S. Khun usa el término “paradigma” para los modelos científicos vigentes durante cierto tiempo cuyas crisis provocan la aparición de uno nuevo (Argumedo1993: 82), la categoría es usada acá metafóricamente para las sistematizaciones discursivas de lo real usadas desde el poder que son reemplazadas después de algún tiempo por otras.

[5] La frase es de Arturo Jauretche, citada por Rock (1993: 111).

[6] Los llamamos “nacionalistas” por su posicionamiento en defensa de la nación. No debemos confundirlos con los nacionalistas que actuaron en política en las décadas subsiguientes. Se trata de provincianos residentes en la Capital Federal como Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones y Manuel Gálvez.

[7] Un situación parecida es posible rastrear en el Perú de esos mismos años: si durante el siglo XIX peruano, el hispanismo cultural acompañó la dominación oligárquica, a comienzos del XX dos hispanistas como Luis Alberto Sánchez y José de la Riva-Agüero, ante los síntomas de malestar expresados por los levantamientos indígenas y los textos del indigenismo romántico, desarrollan la “ideología del mestizaje” (Vich 2000: 43) con la “canonización patriótica de Garcilaso” (Cornejo 1994: 102), de *Los Comentarios Reales* y la elevación de su indo-hispano autor a la categoría de emblema de la nación.

Durante el siglo XIX argentino, además de la marginación estético-ideológica de los textos gauchescos, es posible constatar la de los escritos en los microespacios provinciales, cuyo rescate y canonización suponen un recorrido semejante a la de aquellos. En la década de 1880, durante la presidencia del provinciano Roca, las regiones del interior son sacadas de su aislamiento en una verdadera "reconfiguración de la Nación" (Ighina 2000: 13) por algunos de sus voceros, como Joaquín Víctor González. Pero recién en las primeras décadas del siglo XX, a partir de la rehabilitación que los mismos nacionalistas realizan de la cultura de las provincias del norte, esos textos son utilizados, junto con la gauchesca y el emblemático gaucho, como parte de las estrategias de ese grupo contra-hegemónico en busca del dominio discursivo.

Ambas maniobras son consentidas por el campo del poder, ya que estos nacionalistas, como sector "dominante-dominado" (Bourdieu 1983: 9) habían constituido el campo intelectual del momento, y a pesar de los matices diferenciales de sus reflexiones sobre la nación, su reconocimiento canonizador de los textos producidos desde estéticas y territorios marginales —a la larga— servía para ampliar el alcance de la cultura oficial, y permitía la conservación del poder. Todo esto hizo posible la difusión de los textos mencionados más allá de su antigua y limitada circulación.

Diana Sorensen realiza una lectura no opuesta sino complementaria a ésta, que nos ayuda a completar las "condiciones de producción" (Verón 1987) de los textos admitidos en el canon, en los alrededores del fin del siglo. Refiriéndose a Joaquín V. González, dice que el regreso a lo nativo que habría de operarse en los primeros años del siglo XX es "un intento de hacer frente a la amenaza inmigratoria" (1998:158).

Podemos decir que si nuestro interés son los reconocimientos canonizadores, éstos fueron posibles a partir de una especie de "contrato" que tenían los intelectuales provincianos identificados con el nacionalismo y residentes en la Capital Federal, con los que vivían y escribían en el interior. El pacto tuvo entre sus "cláusulas" la incorporación de paisajes provincianos estáticos que fijaran lo rural como la variable fundamental del discurso identitario argentino y se convirtió en un mecanismo necesario frente a la desestabilización provocada por las oleadas inmigratorias que llegaban a la gran urbe y por las literaturas urbanas producidas desde la antípoda ideológica del ruralismo por escritores socialistas y anarquistas. En forma simultánea, el dispositivo canonizó algunos textos y marginó otros.

La idea de lo regional como aquello que no es ni propio ni ajeno (ni argentino, ni foráneo) ha hecho que los textos construidos desde el "regionalismo" por una voluntad "contractual" fueran leídos desde una mirada exotista a la que el escritor del interior se amoldaba, a la que sujetaba en producción sus textos y con la que, paradójicamente, construía territorio regional-nacional. En esta instancia, el escritor, adecuándose a los requerimientos del grupo contra-hegemónico (asociándose a él, según Ighina), produce textos mitificadores de la región[8] y "funcionales"

[8] La crítica literaria sobre estos autores no pudo escapar de esa "mitificación". Osán de Pérez dice que "toda la geografía salteña irradia la aureola mágica del cuento, de la leyenda, del mito" y habla de "alma regional" (1982: 192 y 201), y Parfeniuk apunta que "la tierra es elevada por Castilla a la categoría de principio originario y fundante", en referencia a su "ilustración lírica" del mito de la Pachamama (1990: 12).

a las estrategias del grupo. Esto le facilita la canonización de sus textos y la ocupación de un lugar de privilegio dentro de las estructuras sociales de su propia provincia.[9]

Un ejemplo de este periplo es Juan Carlos Dávalos. Además de la importante circulación de sus textos a través de diversos medios gráficos ya mencionada, su cuento “El viento blanco” (Dávalos 1996: 201) recibe un premio nacional; es publicado en el diario *La Nación* (1921); da título a uno de los libros de su autor (1922), y ha sido incorporado con posterioridad a muchas antologías de amplia circulación (Ibáñez,1999). La coproducción teatral Dávalos-Serrano, *La tierra en armas* (Dávalos 1997: 355), permanece en cartel durante algún tiempo en Buenos Aires entre 1926 y 1928, cuando la compañía de Camila Quiroga la lleva a Salta (Moyano 2003a). Estas distinciones y otras sucesivas[10] colocan a Dávalos en el lugar preeminente que ocupa aún hoy en el imaginario colectivo, sesenta años después de su muerte.

El regionalismo-ruralismo fue utilizado también en **reconocimiento**. Esto permitió a escritores pertenecientes a los sectores medios hasta entonces postergados, cuya obra comenzó a publicarse en las décadas de 1940 (la de Manuel J. Castilla) y 1960 (la de Carlos Hugo Aparicio), franquear la barrera del olvido a nivel nacional. Si la discrepancia axiológica de algunos textos de Dávalos con los rioplatenses[11] fue obviada en las lecturas canonizadoras, esta tendencia se acentuó en las lecturas que se hicieron a los escritos de esos autores: las diferencias fueron olvidadas y fueron reconocidos, en gran medida, porque todavía textualizaban el campo, o una ciudad ruralizada, la vida de los pueblos de las fronteras o las orillas de las ciudades del interior. Los que no podían leerse desde la categoría regionalismo-ruralismo permanecieron fuera de los circuitos canonizadores.

Fueron entonces recuperados, en una primera fase, los textos que respondieron al modelo regionalista finisecular y, en una segunda, los que, por presentar tipos regionales y –sobre todo– rurales, fueron leídos así, aunque su “regionalismo” –según Bracamonte– “exploraba los sumergidos sociales y sus conflictos en sus provincias” y que “va a adquirir otro grado de construcción estética e indagación de la realidad” (1991:71). Con estas palabras no hacemos sino volver al punto en que el regionalismo no está en **producción** sino fundamentalmente en **reconocimiento** como decíamos antes. En este último caso

---

[9] En un trabajo anterior .“Campo literario salteño. Pasado y presente” (1995). colocábamos a Dávalos en relación con los grupos dominantes de la provincia de Salta, mostrando su posición de “dominante-dominado”.

[10] Sus textos son estudiados en distintas universidades y en varias historias de la literatura argentina. Al respecto merecen mencionarse los textos de A. Prieto (1969), P. Orgambide y R. Yahni (1970), y de A. Berenguer Carisomo (1971), que —de toda la producción literaria salteña y a esa altura del siglo— solo incorporan la de Dávalos. Los dos últimos mencionan uno a su hijo Jaime y el otro a Juana Manuela Gorriti. Un crítico de las provincias como D. Lagmanovich (1974), y justamente por referirse a la literatura del NOA, incorpora además los nombres recuperados por las antologías de Aráoz Anzoátegui y Fernández Molina (1963-1964), pero solo coloca en su antología textos de Aráoz, Roberto Albeza, Néstor Saavedra, Julio Díaz Villalba, Manuel Castilla y Walter Adet. Llama la atención el silencio acerca de la poesía de Jacobo Regen.

[11] Ford es el único crítico que vislumbra la fisura de este —para él— segundo regionalismo, representado por Dávalos, que se hace presente en la aparición de cuestiones relacionadas con las economías periféricas (1987). No se trata, sin embargo, de la misma que habíamos percibido al constatar la textualización de una racionalidad diferente en las percepciones del mundo del indio Anastasio Cruz en “El viento blanco” (Moyano1998).

se encuentran, sobre todo, los libros de Manuel J. Castilla. Algunos de ellos fueron vinculados por la crítica del noroeste a otras genealogías, fundamentalmente a la poesía latinoamericana en su línea indigenista. Se formuló la hipótesis de la existencia de un circuito que nada tenía que ver con las capitales de las naciones.[12] También se lo relacionó con las escrituras de César Vallejo y Pablo Neruda, cuya adscripción a la "literatura comprometida" fue marcada por Martha Campobello (1999). Esto ya se encontraba prefigurado en el manifiesto de "La Carpa", movimiento interprovincial cuyas resonancias, en lo que hace a una supuesta fundación de la poesía en el norte, también influyó para el reconocimiento y canonización de Castilla, que se proponía hacerse cargo de la tragedia del indio. Susana Rodríguez ha marcado, en sus trabajos sobre el tema, que los textos de Castilla fueron canonizados en las décadas en que el regionalismo era recuperado por las políticas nacionalistas de los gobiernos militares (Rodríguez 2000). En el poema que transcribimos parcialmente, tomado de *Luna muerta* (1984), queda plasmada la categoría semántica fundante de algunos de sus poemarios,[13] la dicotomía **explotador / explotado** presentada aquí en la metonimia **botas / alpargatas**:

> Que mientras tú trabajas
> y el cacique te manda,
> él se queda sentado
> de **botas** y **bombacha**.
> Que al final de la zafra
> al peso que te guardan
> de los dos que por día
> con el machete ganas,
> te lo dará el Ingenio
> en un par de **alpargatas**,
> un chaleco, una manta,
> alguna yegua flaca,
> cinco kilos de azúcar
> para endulzar la marcha
> de regreso a tu monte
> porque ya no haces falta (1984: 87-88).

[12] Esto fue expuesto resumidamente (resume un trabajo anterior) por Kaliman (1996). La adhesión al indigenismo de Castilla fue leída también como el posicionamiento estético usado en la búsqueda de un lugar en el campo intelectual salteño (Moyano 2002).

[13] Está también fundando el libro que textualiza la vida de los mineros bolivianos *Copajira* en *Obras Completas* (Castilla 1984).

El olvido metropolitano de las poéticas *neo* es lejanía

En esta segunda parte del trabajo, nos detendremos en la argumentación de ciertos segmentos del libro *Mujeres amordazadas. La generación literaria de los ‘80 o de la postdictadura en Salta* (Moyano 2018). En ellos marcábamos un primer evento preparatorio para la aparición de la misma: la edición en 1979 de *Retorno*, libro importante e injustamente olvidado, atravesado por el neobarroco y la aparición de “drapeados magníficos” (Perlonguer 1991:13).

El regreso al barroco, una de las poéticas llamadas por Mario Arteca “clandestinas”, ya había sido sistematizada para el Caribe y América Latina por Severo Sarduy, con referencia a obras publicadas desde los ‘50 como el *Canto General* de Pablo Neruda. En este libro reconoce el uso de uno de los tres procedimientos que hacen posible el artificio: la proliferación (1974 [1972]: 172), siendo los otros la sustitución o la metáfora y la condensación. Dice este estudioso: “El festín barroco nos parece […] con su repetición de volutas, de arabescos y máscaras, de confitados sombreros y espejeantes sedas, la apoteosis del artificio” (Ibidem: 169-171). Y más adelante, al señalar que “la artificialización” es un “proceso de enmascaramiento”, que tiene “núcleos de significación tácitos” y la “presencia de un objeto no representable”, reconoce que, en los textos atravesados por esa poética, hay algo encubierto. Los procedimientos típicamente barrocos y sus efectos dieron pie a Arteca para concebir la idea de que es una poética clandestina, una de las que sirvieron en Argentina para ocultar ciertos planteos durante la dictadura y en los primeros años de democracia.

Sin embargo, en la región rioplatense, no era todavía mencionada por la crítica, pues en simultáneo con la sistematización de Sarduy, recién en los ‘70 aparecieron los primeros trabajos líricos hechos desde esa elección. Curiosamente, había sido difundida en el interior del país, hacia 1972, por un desconocido profesor llamado Carlos Giordano, y utilizada en 1977 (fecha en que gana el concurso provincial) por una ignota estudiante, Liliana Bellone, y por la misma época, puesta en evidencia por varios poetas de Buenos Aires. Para hacer un parangón entre los poetas que actuaban en provincias y éstos últimos, nos referiremos enseguida a ciertos libros de Arturo Carrera y de Tamara Kamenszain. Años después, en los ’80, la presencia del neobarroco sería reconocida por los críticos porteños como actuante en el Río de la Plata, como veremos en seguida, y sería olvidada por los académicos de la Universidad Nacional de Salta como Alicia Chibán (1982) y por Zulma Palermo (1987).

En lo que hace a Liliana Bellone, en sus poemas de *Retorno* (1979) hay situaciones en las que se pretende esconder tras el artífico barroco. Por ejemplo, en “Poema nocturno”, que hace referencia a los tiempos oscuros de la dictadura, los dos versos iniciales están encerrados entre paréntesis “(Por el sendero gris que sale de mis pies / hay una estrella que brinca, miedosa de eternidad)”. Es el primer paréntesis desde el comienzo del libro, y se encuentra prácticamente en el centro del mismo, en la página 31. Hay solo uno después en la página 44, y esto marca la importancia de esos versos encerrados, que encuentran, en esta marca formal, una protección de lo mismo que expresan: el miedo. En esos versos, el sujeto explica que el sendero, metáfora de la vida, está por aquellos días oscurecido, y que el salto de la estrella (metáfora de todo lo brillante, la lucidez apasionada vivida anteriormente), “brinca” (¿huye?) atravesada por el miedo. Esto se aclara con lo siguiente:

“En un balcón de tiempo ha quedado / el sueño boca abajo” (1979: 31). En el “balcón”, espacio pequeño y posible de ser clausurado, “ha quedado / el sueño” o, tal vez, los sueños encerrados y “boca abajo”, asfixiándose. Esta sensación de miedo, encierro y asfixia tiene una causa: las explosiones, los brazos y las cabezas descuartizados, propios de un tiempo de terrorismo de estado, digámoslo sin miedo a equivocarnos, con las que termina el poema: “Explota, todo, entonces, en mil brazos torneados/ que arrastran sus cabezas y lenguas de fuego/ descuartizadas” (1979: 32).

Esta “artificialización” se repite, según la crítica literaria, en *Escrito con un nictógrafo* (1972) y *Momento de simetría* (1973) de Carrera, y en *De este lado del Mediterráneo* (1973) y *Los no* (1977) de Kamenszain. El parentesco de estos libros con el barroco fue señalado por críticos como María Eugenia Rasic (Universidad Nacional de La Plata), quien indica que las producciones iniciales de Carrera se han visto afectadas estéticamente “por la explosión de las experiencias neobarrocas en la literatura” (2013). Por su parte, Nancy Fernández, docente e investigadora de la Universidad Nacional de Mar del Plata, al hablar de ambos poetas, dice:

> Existe un vínculo cultural, estético (más allá de lo personal, que contribuye a delinear un espacio o territorio –grupo, ghetto o sector–) entre Arturo Carrera y Tamara Kamenszain, dado que manifiestan una afinidad originaria, que los sitúa a ambos en los albores de la práctica poética del neobarroco rioplatense, a principios de la década del ´70 (Fernández 2011).

A su vez, estos escritos críticos más o menos recientes se hacen eco de los primeros que sistematizaron las líneas de la poesía argentina de aquellas décadas, y señalaron el neobarroco entre ellas. Dice Ana Porrúa:

> En principio, habló Nicolás Rosa en el prólogo a Si no a enhestar el oro oído de Héctor Píccoli (Rosario, 1983) que afirma una presencia del barroco y sin embargo usa el verbo en condicional: “Existiría –según parece– un barroco moderno: no podemos usar otro nombre frente a la proliferación de formas barrocas que se instauran, en distintos niveles, en la literatura actual” (Porrúa 2007: 94).

A pesar de que Carrera y Kamenszain (reconocidos en Buenos Aires), y Giordano y Bellone (desconocidos) ya habían escrito desde esa poética entre 1972 y 1977, Nicolás Rosa todavía usa en 1983 el condicional ante el poemario de Píccoli.

Para ampliar lo que venimos sosteniendo acerca de cómo ciertas poéticas del pasado adquirieron un matiz novedoso a fines del siglo XX, y cómo entraron a la escena discursiva salteña de la mano de las poetas mujeres, vamos a referirnos a los poemas que Mercedes Saravia publicara en la “Hoja de Poesía”. Si bien su neo-romanticismo puede tener como antecedente el practicado por los escritores de “La Carpa”, ya que también en ellos los motivos (el amor, la nostalgia, la infancia) y los marcos (los días de lluvia o de otoño) más característicos son comunes (Martínez Zuccardi 2012: 353), este neo-

romanticismo femenino de las décadas finales del siglo XX es de una índole diversa y se distingue del practicado por ejemplo por Raúl Aráoz Anzoátegui. Leo Pollmann muestra las diferencias:

> Puede considerarse un neo-romanticismo que logra desprenderse del narcicismo romántico y de la dramaticidad romántico-existencialista de un 'yo' que reclama un mundo antropocéntrico que le diera sentido. Las circunstancias políticas y la falta de libertad ayudan a liberarse de las pretensiones falsas de larga tradición occidental, basadas, en última instancia, en la presunta analogía entre todo lo creado y el creador. Condiciones contrarias llevan a descubrir y vivir lo que en tiempos y lugares de bienestar es difícil ver y experimentar. La relativa libertad de ese mundo paralelo que es la poesía permite descubrirlo. Ella tiene su propia historicidad: sus grandes momentos son los del desafío proveniente de la otra historicidad exterior, material. La revista *Ultimo Reino*, uno de los focos de difusión de esa nueva vida, apareció por vez primera alrededor de 1978 (1993 [1989]: 264).

Pollman alude a la típica identificación romántica entre quien dice "yo" y es artista y lo que lo rodea, en el sentido de que, por ejemplo, proyecta su tristeza en la lluvia y los días nublados u otoñales. Es decir, siente que todo lo creado es una narcisista proyección de su "yo". Se trata del componente arrasadoramente antropocéntrico del romanticismo. Afirma que en el neo-romanticismo los escritores se liberan de esa analogía entre lo creado y el creador, para otorgar a lo que rodea un sentido histórico-político. Seguramente el fragmento se refiere entonces a esa poética que hizo posible a los poetas manifestarse en determinado momento. No debemos olvidar, en este sentido, que el romanticismo no fue sólo un arte individualista y evasivo, sino también un arte social y comprometido que tuvo posteriores desarrollos en la poesía social, e incluso en la regionalista. Esta doble vertiente hace posible la lectura de una doble cara en la escritura de Saravia. Si sus poemas aparecen como textos subjetivos, románticos en el sentido de proyecciones del dolor del "yo" hacia el entorno, y podemos leer en ellos la imposibilidad de ser feliz ante una situación existencial de opresión, esta última puede emparentarse con vivencias de crueldad. Nuestra lectura se orienta a mostrar que, con la estrategia de aparentar un dolor individual, los poemas velan el otro motivo de su desolación (los momentos vividos durante la dictadura) y operan (aunque con procedimientos totalmente distintos) de una manera similar a la usada por los cultores del neobarroco, pues el neo-romanticismo fue como él una de las "poéticas clandestinas" que circularon desde antes del fin de la dictadura, y que continuaron vigentes ya en democracia.

En dos de los poemas publicados por Saravia en el *Manifiesto Poético* (VV.AA. 1986), aquellos en los que la voz femenina habla del quehacer del analista, aparecen además los grandes temas del neo-romanticismo: la soledad, la orfandad, el silencio. En un sentido similar, Patricia Venti, refiriéndose a la muy reconocida Alejandra Pizarnik, menciona que ella recibió la influencia "neorromántica, caracterizada por el tono melancólico y triste, un tratamiento del tiempo volcado al pasado y la infancia, un lirismo existencial que reorienta las tensiones románticas hacia un mundo interior puramente subjetivo" (2007).

Venti aclara también que "en los años '70, una vez muerta Pizarnik […], un nuevo grupo de poetas nucleados en torno a las revistas *Último Reino* y *Nosferatu* […] revalorizarán la tradición neorromántica alemana y en este contexto realizarán referencias a Pizarnik" (2007). Pensamos que éstas pueden ser las vías por la que, además de la lectura directa de los libros de Pizarnik, el neo-romanticismo dejó su huella en los poemas de Saravia, ya que estas revistas (sobre todo *Último Reino*) circularon en Salta, de la mano de Víctor Redondo.

Ahora bien; en los poemas de Saravia, la desolación que aparentemente viene de la pérdida del amor o de la conciencia de la finitud remite a una desolación política. Y es así porque la aflicción por la masacre sangrienta y el dolor por el país se ocultan tanto tras el drapeado neobarroco (Bellone), como detrás del neo-romanticismo, con sus paisajes nublados o lluviosos. El poema "Noche de tormenta" de Saravia es, en este sentido, emblemático:

> Clama la tormenta con sus gritos de hierro
> y de fuego en la noche impiadosa.
> Cierro las ventanas y las puertas
> pero no hay forma de encerrar esta angustia
> que crece y me carcome, sorda,
> implacable.
> Voces condenadas gritan sus reclamos,
> otras, intentan dominarlas,
> perros voraces en busca de su víctima.
>
> Ningún techo podría cubrir mi desamparo.
> Quisiera hundirme en la cueva
> más profunda
> hasta morir asfixiada (en VV. AA. 1986 s./p.).

A partir de la angustia puesta de manifiesto en el inicio del poema, se sitúa su causa: la escena de los gritos de víctimas y victimarios (comparados con perros voraces) presente en la estrofa central que sume al sujeto femenino, marcado con el adjetivo "asfixiada", en un profundo desamparo (última estrofa). Pero es en verdad importante ver cómo, en esos entornos desapacibles (la tormenta hiperbólica que tiene "gritos de hierro y de fuego" y que preanuncia la violencia planteada en la estrofa siguiente), las víctimas del tormento no pueden ser escuchadas. Su grito es tapado por otro grito y pasa a ser sinónimo de silencio. A pesar de la cercanía estética (el uso común de una poética como el neoromanticismo) con poetas porteños, se hace presente para los poemarios de Saravia, como para los de Bellone, la lejanía del no-reconocimiento, del olvido.

La narrativa de Liliana Bellone fue premiada y traducida (reconocida) en el extranjero y olvidada en Buenos Aires. Ese fenómeno fue explicado por los estudiosos de su obra (Gutiérrez 2021 y Moyano 2021) por su apego al neobarroco, corriente estética alejada del gusto rioplatense, pero con cultores en Cuba y otros países hispanoamericanos. Por lo contrario, si los también neobarrocos textos líricos de Carrera y Kamenzain fueron aceptados, ¿cómo explicar que los de Liliana Bellone, poéticamente cercanos a estos últimos, no hayan recibido un trato similar? Inexplicable también el olvido de los de Mercedes Saravia, emparentados con la producción de Alejandra Pizarnik y los poetas agrupados en "Último Reino".

¿De qué distancia hablamos?

En esta tercera parte, retomamos parágrafos del libro *La literatura de Salta: espacios de reconocimiento y formas del olvido*, en los que se afianza la idea de cercanía para los textos salteños reconocidos en Buenos Aires a principios del siglo XX. Al releerlos, nos fue posible entender la motivación de los nacionalistas: el ser nacional que ellos propugnaban se fortalecía con esa literatura. Veamos.

En 1931 se creó la Academia Argentina de Letras, y tres salteños conformaron su primer plantel. Este reconocimiento por la obra realizada fue adjudicado a Carlos Ibarguren, nacionalista salteño radicado en Buenos Aires, más inclinado a la historiografía que a la literatura, y a Joaquín Castellanos, cuya adhesión al romanticismo y al naturalismo fue estudiada por la crítica (Arias 1982), aunque Raúl Aráoz Anzoátegui parangona algún segmento de su obra con textos vanguardistas de Nicolás Guillén (1999: 257). Poco antes de su incorporación a la Academia, su escritura había tomado un sesgo nativista al publicar "La gran querencia" (1926),[14] poema que sin ser gauchesco en su registro lingüístico, a nivel temático recupera las raíces indo-hispanas del gaucho, su historia y sus costumbres. También se incorporó (reconoció) a Juan Carlos Dávalos, cuyos textos, aunque estén ambientados en la ciudad, generan la atmósfera de estatismo que las visiones mitificadoras, esencialistas y cristalizadoras de la identidad del primer regionalismo habían reservado a los ambientes rurales. Un ejemplo es el cuento "La cola del gato" que, aparecido en su libro *Salta* (también de 1926), según la crítica literaria local "caricaturiza la indolencia provinciana, el calmo dejar pasar la vida" y en el que, en acuerdo tácito con pensadores que teorizan sobre la idiosincracia latinoamericana, se señala "la dimensión más contemplativa que activa" (Chibán 1982: 283-284) de las gentes del norte argentino.

Los dos últimos escritores mencionados pertenecen a la elite criolla arraigada en su ciudad, e incorporan el espacio rural (o urbano ruralizado) por un contrato con sus pares metropolitanos. El interior es considerado entonces el reservorio de la argentinidad (Rojas 1971), o sea de los valores y las tradiciones propiamente argentinos (Zuleta Álvarez 1973: 91-95). Todo esto está muy presente en las palabras preliminares que los nacionalistas realizan a ciertos libros de Juan Carlos Dávalos. Nos referimos concretamente al "Prólogo" que el académico salteño Carlos Ibarguren hiciera a *De mi vida y de mi tierra* (1914), y el que Manuel Gálvez realizara para *Salta* (1926). En ambos se mira la provincia como

[14] Usamos "nativismo" a la manera de otros críticos como Eduardo Romano y Antônio Cándido, como sinónimos de "regionalismo".

receptáculo de las "esencias" argentinas. Dice Ibarguren: "Allí deben libar nuestras líricas abejas para que el poema nacional perdure..." y el segundo: "Pero, a pesar de todo, permanece en Salta lo suficiente para que miremos a esta ciudad como la más completa y bella imagen del pasado argentino" (Dávalos 1996: 14 y 571).

Entonces, los textos de la literatura regional de esas primeras décadas del siglo XX, estatistas y mitificadores, focalizaron el mundo rural, ordenado y jerarquizado (o lo urbano ruralizado, como decíamos); cruzaron la barrera de la canonización, a partir de la alianza de clase entre los intelectuales de la Capital y de las provincias, y se unieron con la recuperación de la gauchesca en un proyecto de conformación de la identidad nacional. ¿Cómo no iban a reconocerlos y a sentirlos cerca los intelectuales y los lectores de principios de siglo que compartían una forma de mirar lo americano superadora de la dicotomía "civilización / barbarie", a través del paradigma del mestizaje?

En el otro extremo del siglo, con el retorno de la democracia después de la más sangrienta de las dictaduras argentinas, las poetas salteñas toman la palabra y, usando poéticas clandestinas como el neobarroco y el neo-romanticismo, comienzan a publicar lo escrito en esos aciagos tiempos. La falta de lectura de su producción, por parte de las académicas salteñas ya mencionadas (Chibán 1982 y Palermo 1987) y de los escritores salteños residentes en Buenos Aires que las olvidan a la hora de hacer antologías nacionales (Sylvester 2003), pone de manifiesto la inexistencia de una solidaridad entre estas mujeres y los colegas varones que las dejan de lado, ocupados en su propio brillo. Así, en la antología del Fondo Nacional de las Artes (2004), casi solo hay varones. Si los co-provincianos las olvidan, ¿qué podemos pedir de sus colegas escritores y de los críticos porteños?

Para "aportar a un debate siempre inconcluso que tensiona nación y región", tal como rezaba el cierre de la convocatoria a un simposio sobre el NOA (celebrado en el Congreso Orbis Tertius en la UNLP, en 2019), podemos concluir diciendo que a fines del siglo XX y a comienzos del XXI, la solidaridad previamente existente entre los intelectuales ha desaparecido. Ningún estudioso de la literatura argentina (a excepción de los propios co-provincianos) ha reconocido la lírica de las escritoras salteñas mencionadas a pesar del uso de poéticas similares a las usadas por galardonados escritores porteños. Tampoco la narrativa de una de ellas, Liliana Bellone, laureada y traducida en el extranjero (Moyano 2021) fue leída en Buenos Aires. ¿Hay mayor distancia que ese silencio?

Bibliografía

Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas*. *Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE.

Aráoz Anzoátegui, Raúl (1963). *Panorama poético salteño.* Salta: Dirección General de Turismo.

---------------------------- (1999). *Por el ojo de la cerradura.* Salta: Ediciones del Robledal.

Argumedo, Alcira (1993). *Los silencios y las voces en América Latina.* Buenos Aires: Ediciones del pensamiento nacional.

Arias Saravia, Leonor (1982). “Joaquín Castellanos y la generación del ’80 en Salta” en *Los primeros cuatro siglos de Salta. 1582-16 de Abril- 1982. Una visión multidisciplinaria.* Salta: UNSa.

Arteca, Mario (2009). “Deje un mensaje después del tono” en http://mario-sketchbook mario.blogspot.com/2009_01_01_archive.html

Bellone, Liliana (1979). *Retorno*. Salta: Dirección Provincial de Cultura.

Berenguer Carisomo, Arturo (1971). *Literatura argentina.* Buenos Aires: Labor.

Bourdieu, Pierre (1983). Ca*mpo del poder y campo intelectual.* Buenos Aires: Folios.

Bracamonte, Jorge (1991). “Más allá del regionalismo” en *Boletín Nº 6.* Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades.

Campobello, Martha (1999). “La memoria histórica / la memoria textual: una lectura del *Canto General* de Pablo Neruda” en *Alba de América*, Nº 32.

Carrera, Arturo (1972). *Escrito con un nictógrafo*. Prólogo de Severo Sarduy. Buenos Aires: Sudamericana. Consultado enhttps://es.scribd.com/document/82371702/escrito-con-un-nictografo-Arturo-Carrera

------------------- (1973). *Momento de simetría*. Buenos Aires: Sudamericana.

Castellanos, Joaquín (1926) *Poemas viejos y nuevos*. Buenos Aires: Jesús Menéndez Librero Editor.

Castilla, Manuel (1984). *Obras Completas.* Buenos Aires: Corregidor, Tomo 1.

Chibán, Alicia (1982). “Juan Carlos Dávalos. La narrativa” en *Los primeros cuatro siglos de Salta. 1582-16 de Abril- 1982.* Op cit.

Chibán, Alicia, dir. (1982). “El proceso de la literatura y su reflejo de la realidad socio-cultural salteña” en *Estudio socio-económico y cultural de Salta.* Salta: UNSa.

Cornejo Polar, Antonio (1994). *Escribir en el aire.* Lima: Ed. Horizonte.

Dávalos, Juan Carlos (1996) *Obras completas.* Buenos Aires: Secretaría de Publicaciones del Senado de la Nación,Volumen 1.

Dávalos, Juan Carlos (1997). *Obras completas.* Buenos Aires: Secretaría de Publicaciones del Senado de la Nación,Vol. 2.

Fernández Molina, José (1964) *Panorama de las letras salteñas.* Salta: Editorial Cepa.

Fernández, Nancy. « Apuntes sobre los primeros textos de Tamara Kamenszain », http://amerika.revues.org/2148 ; DOI : 10.4000/amerika.2148

Gutiérrez, María Verónica (2021). “La dimensión espacial de la tradición, posdictadura y geografías de la ficción en la novela argentina del noroeste (1983-1999)”. Tesis de Doctorado a ser presentada en el Doctorado en Humanidades, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán. http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/34865

Ibáñez, Marta (1999). “Mapas literarios: las antologías. Reconocimiento de autores salteños”. En *X Congreso de Literatura Argentina*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.

Ighina, Domingo (2000). “Territorios desplegados. Los ensayos de reconfiguración de la Nación” en *Diseños de Nación en los discursos literarios del Cono Sur 1880-1930.* Córdoba: Alción Editora.

Kaliman, Ricardo (1994). *La palabra que produce regiones. El concepto de región desde la teoría literaria.* Tucumán: U.N.T.

Kamenszain, Tamara (1977). *Los no.* Buenos Aires: Sudamericana.

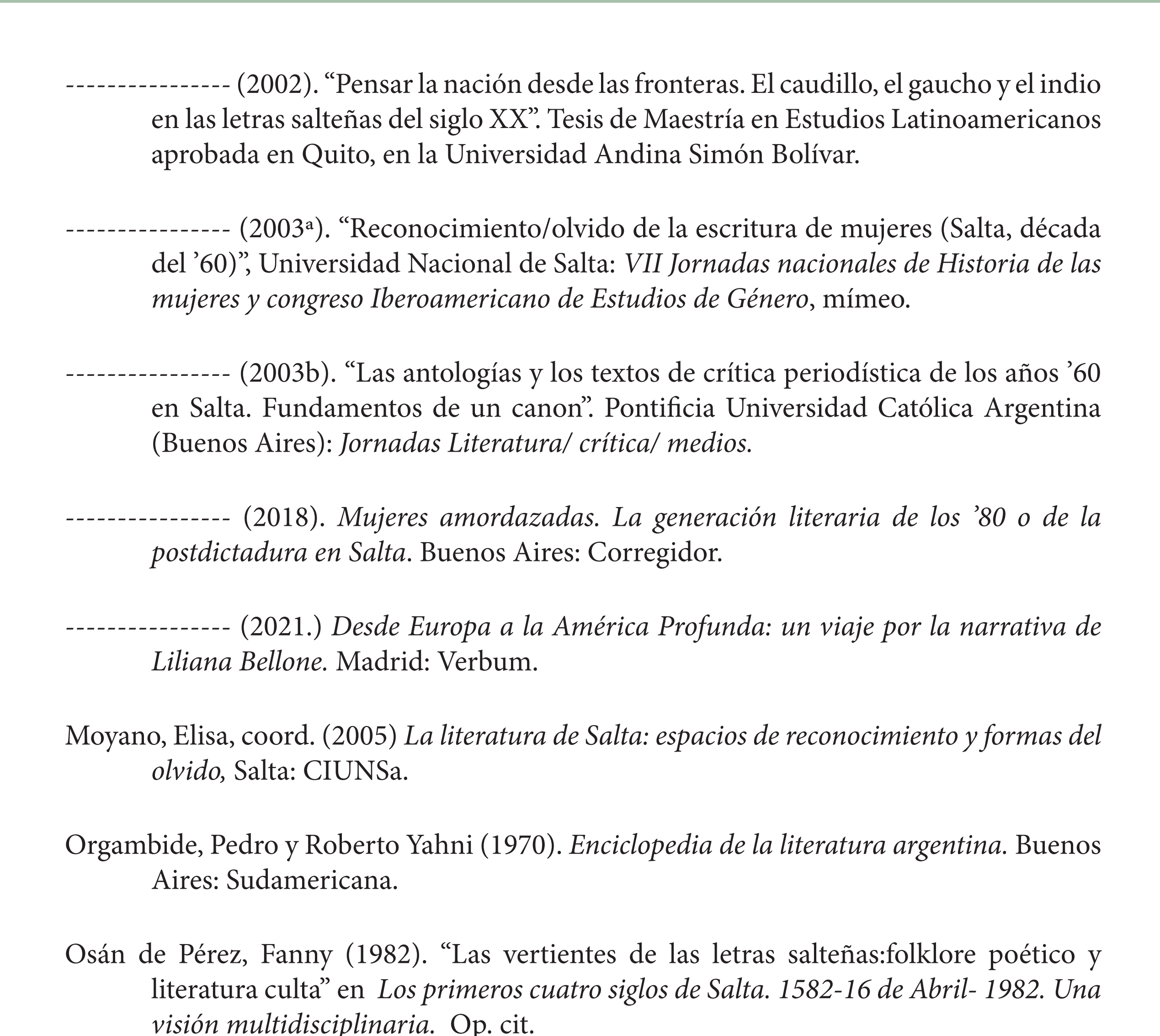
------------------------ (1973). *De este lado del mediterráneo*. Buenos Aires: Ediciones Noé.

Lagmanovich, David (1974). *La literatura del noroeste argentino.* Rosario: Ed. Biblioteca.

----------------------- (1998). “La elección de lo andino frente a la hegemonía porteña en dos textos del noroeste argentino: “El viento blanco” y *Trenes del sur*” en *Memorias 2, Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana 1997.* Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

Martínez Zuccardi, Soledad (2012). *En busca de un campo intelectual propio. Literatura, vida intelectual y revistas culturales en Tucumán* (1904-1944). Buenos Aires: Corregidor.

Moyano, Elisa (1994). “Campo literario salteño. Pasado y Presente” en*La escritura salteña de los ochenta como espacio de hibridación y entrecruzamiento discursivo.* Informe final del Trabajo de Investigación nº 425/94, mimeo.



---------------- (2002). "Pensar la nación desde las fronteras. El caudillo, el gaucho y el indio en las letras salteñas del siglo XX". Tesis de Maestría en Estudios Latinoamericanos aprobada en Quito, en la Universidad Andina Simón Bolívar.

---------------- (2003ª). "Reconocimiento/olvido de la escritura de mujeres (Salta, década del '60)", Universidad Nacional de Salta: *VII Jornadas nacionales de Historia de las mujeres y congreso Iberoamericano de Estudios de Género*, mímeo.

---------------- (2003b). "Las antologías y los textos de crítica periodística de los años '60 en Salta. Fundamentos de un canon". Pontificia Universidad Católica Argentina (Buenos Aires): *Jornadas Literatura/ crítica/ medios.*

---------------- (2018). *Mujeres amordazadas. La generación literaria de los '80 o de la postdictadura en Salta*. Buenos Aires: Corregidor.

---------------- (2021.) *Desde Europa a la América Profunda: un viaje por la narrativa de Liliana Bellone.* Madrid: Verbum.

Moyano, Elisa, coord. (2005) *La literatura de Salta: espacios de reconocimiento y formas del olvido,* Salta: CIUNSa.

Orgambide, Pedro y Roberto Yahni (1970). *Enciclopedia de la literatura argentina.* Buenos Aires: Sudamericana.

Osán de Pérez, Fanny (1982). "Las vertientes de las letras salteñas:folklore poético y literatura culta" en *Los primeros cuatro siglos de Salta. 1582-16 de Abril- 1982. Una visión multidisciplinaria.* Op. cit.

Palermo, Zulma (1987.) *La región, el país. Ensayos sobre poesía salteña.* Salta: Comisión Examinadora de Obras de Autores Salteños.

Parfeniuk, Aldo (1990). *Manuel J. Castilla. Desde la aldea americana.* Córdoba: Alción Editora.

Perlongher, Néstor (1991). *Caribe Transplatino. Poesía Barroca cubana y rioplatense.* San Pablo: Iliminuras.

Pollman, Leo "Lírica y libertad. Posiciones de la poesía argentina post-cuarenta" en Karl Konut / Andrea Pagni (eds) *Literatura argentina hoy: de la dictadura a la democracia.* Frankfurt: VervuertVerlag.

Porrúa, Ana (diciembre 2007 / abril 2008). "Cosas que se están hablando: versiones del neobarroco" en BOLETIN/13-14 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de Mar del Plata en www.celarg.org/int/arch_publi/porrua13_14.pdf.

Prieto, Adolfo (1969). *Diccionario básico de la literatura argentina.* Buenos Aires: CEAL.

Rasic, María Eugenia (1993). “Estallido poético en *Momento de simetría*” en

Rock, David. *La Argentina autoritaria. Los nacionalistas, su historia y su influencia en la vida pública.* Buenos Aires: Espasa Calpe.

Rodríguez, Susana (2000). “Redes de lectura y política identitaria”. *II congreso internacional de teoría y crítica literaria*. Universidad Nacional de Rosario.

Rojas, Ricardo (1971). *La restauración nacionalista*. Buenos Aires: Peña Lillo.

Sarduy, Severo ([1972]1974). “El barroco y el neobarroco” en Fernández Moreno, César *América Latina en su literatura.* México: Siglo XXI.

Sorensen, Diana (1998). *Facundo y la construcción de la Cultura argentina.* Rosario: Beatriz Viterbo editora.

Sylvester, Santiago (2004). *Poesía del noroeste argentino Siglo XX*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Venti, Patricia (2007). “Alejandra Pizarnik en el contexto argentino” en *Espéculo. Revista de estudios literarios* n° 37. Universidad Complutense de Madrid en http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/pizaconte.html

Verón, Eliseo (1987). *La semiosis social. Fragmentos para una teoría de la discursividad.* Buenos Aires, Gedisa.

Vich, Cynthia (2000). *Indigenismo de Vanguardia en el Perú. Un estudio sobre el Boletín Titikaka.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

VV. AA (1986). *Manifiesto Poético.* Salta: Ediciones Retorno.

Williams, Raymond (1988). *Marxismo y Literatura.* Barcelona: Ediciones Península.

Zuleta Álvarez, Enrique (1973). *El nacionalismo argentino.* Buenos Aires: Ediciones La Bastilla.

Heterodoxos y conformistas: el *otro* mundo del teatro en provincias

Heterodoxes and Conformists: the *Other* World of Theatre in the Provinces

*Marcela Beatriz Sosa**
*Graciela Balestrino***

Recibido: 20/01/2022 | Aceptado: 17/10/2022

Resumen

Una verdad obvia, pero que nunca es inútil repetir cada vez que necesitamos introducirnos en problemáticas del teatro salteño, es que estas se insertan en el mundo "otro", u otro mundo, que significa el teatro en provincias, caracterizado por una histórica asimetría de oportunidades y desarrollo con respecto a las prácticas escénicas y dramáticas de la metrópoli. Reconstruir la andadura del teatro en Salta, con sus quiebres, discontinuidades y estrategias de supervivencia, implica situar la crónica de sus éxitos/fracasos en un doble sentido: en relación con su público y en relación con el centro hegemónico (Buenos Aires). Así, podemos aplicar esta doble vía a través de certámenes y premios que, organizados desde el ámbito nacional, han otorgado el espaldarazo o "dado la espalda" a los intentos de renovación escénica de la provincia. Un caso emblemático es el que se produjo en la provincia de Salta en 1986, con motivo del Certamen en homenaje a los 50 años de la muerte de Federico García Lorca, en el que se enfrentaron, finalmente, dos compañías que representaban dos estéticas diferentes: el Teatro Universitario, dirigido por José Luis Valenzuela, y La Comedia Salteña, bajo la dirección de Juan de la Cruz Morata. Las puestas y el juicio del jurado designado para su evaluación originaron una fuerte polémica de la cual se dará cuenta en este trabajo.

Palabras clave: teatro, Salta, polémica, estéticas, Certamen *Bodas de sangre*

* Argentina. Doctora en Literatura Española y Teoría de la Literatura. Profesora Titular de Literatura Española, Universidad Nacional de Salta. Investigadora del Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades, CONICET- UNSa, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta. sosamar57@gmail.com

** Argentina. Doctora en Humanidades. Investigadora del Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades, CONICET- UNSa, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta. gracielabalestrino@gmail.com

Abstract

An obvious truth but that it is never futile to repeat every time we need to get into the problems of the theater of Salta, is that these are inserted in the world "other", or another world, which means the theater in provinces, characterized by a historical asymmetry of opportunities and development with respect to the scenic and dramatic practices of the metropolis. To reconstruct the history of the theater in Salta, with its breaks, discontinuities and survival strategies, implies to situate the chronicle of its successes/failures in a double sense: in relation to its audience and in relation to the hegemonic center (Buenos Aires). Thus, we can apply this double path through contests and awards that, organized at the national level, have given recognition or "turned away" to the attempts of scenic renewal of the province. An emblematic case is the one that took place in Salta in 1986, on the occasion of the Contest in tribute to the 50 years Federico García Lorca's death, in which, finally, two companies that represented two different aesthetics were brought together: the Teatro Universitario, directed by José Luis Valenzuela, and La Comedia Salteña, directed by Juan de la Cruz Morata. The staging and the verdict of the jury appointed for their evaluation caused a strong controversy which we shall submit in this work.

Keywords:t heater, Salta, controversy, aesthetics, *Bodas de sangre* Contest

Introducción

En el macrocontexto del teatro argentino, el producido en Salta pertenece a la órbita del teatro en provincias, denominado eufemísticamente "del *interior*" *(*Tahan 2000: VII), caracterizado por una histórica asimetría de oportunidades y desarrollo con respecto a las prácticas escénicas y dramáticas de la capital política y cultural de nuestro país. Más aún, puede considerarse un teatro "apenas visible" que lucha y se esfuerza por ser visto por un público reacio a expandirse y a sostenerse en el tiempo" (Valenzuela, Costello y Rodríguez 2012).

De tal modo, la reconstrucción de gran parte de la andadura del teatro de Salta que hemos llevado a cabo (Balestrino y Sosa 2005 y 2007), con sus quiebres, discontinuidades y estrategias de supervivencia (Balestrino 2013), implica situar la crónica de sus éxitos y fracasos en un doble sentido: en relación con su propio ámbito y con Buenos Aires.

Este perfil distintivo del teatro salteño, en el transcurso de su historia, no solo generó debates, críticas y fricciones con núcleos del poder local (Iglesia, oligarquía, la clase gobernante y el periodismo), sino también relaciones conflictivas entre grupos locales, producidas por posicionamientos ideológicos y estéticos antagónicos de sus respectivos directores. Consecuentemente, la reconstrucción de la trayectoria histórica del teatro en Salta se realizó en relación con su público, pero también –contrastivamente– con el centro político y hegemónico de nuestro país.

Una de las coyunturas posibles para pulsar esta doble vía es a través de certámenes y premios que, organizados por instituciones nacionales en circunstancias puntuales y extraordinarias, otorgaron el espaldarazo al teatro de Salta, pero en otras "dieron la espalda" a proyectos sólidos que podrían haber estimulado y fortalecido su renovación escénica.

Un ejemplo paradigmático de la primera alternativa fue la puesta en Salta en 1950 de la pieza nativista *Pacha-Mama*. Este poema dramático, con un prólogo y tres actos en prosa y verso, del historiador y arqueólogo Amadeo Rodolfo Sirolli, había sido estrenado en Buenos Aires por la compañía de Camila Quiroga en 1935. El Teatro Vocacional Salta, dirigido por Arturo Wayar Tedín, lo reestrenó en la capital de la provincia en 1950, para el Certamen Nacional de Teatros Vocacionales, porque respondía acabadamente al horizonte ideológico de los organismos oficiales del gobierno presidencial de Perón, quienes auspiciaban dicha competencia.

La segunda opción se produjo también en la ciudad de Salta en 1986, con motivo del Certamen en homenaje a los 50 años de la muerte de Federico García Lorca, en el que se enfrentaron dos compañías que representaban concepciones dramatúrgicas y escénicas contrapuestas: el Teatro Universitario, conducido por José Luis Valenzuela, y La Comedia Salteña, dirigida por Juan de la Cruz Morata. Las respectivas puestas teatrales, y el juicio del jurado designado para sus evaluaciones, originaron una fuerte polémica que trascendió largamente el ámbito teatral. No obstante, antes de avanzar en el examen específico del dictamen en cuestión, es ineludible especificar los respectivos proyectos de trabajo de ambos directores, más allá de los circunscritos alrededor de 1986, porque sustentan y justifican la cuestión puntual que nos ocupa.

Juan de la Cruz Morata (1939-2000) fue un reconocido docente en la formación de actores del teatro salteño, ámbito donde en forma casi excluyente realizó su extensa trayectoria laboral y artística. Su pasión por las tablas comenzó alrededor de 1953 en la Escuela Nacional de Comercio. Allí formó un elenco de radioteatro con Oscar Nella Castro y Eduardo Subirana Farré, con quienes adaptó *Güemes*, *el señor gaucho* del periodista Manuel Alba, historia mitificada transmitida por la entonces Radio Güemes. Dos años más tarde actuó en la obra de Alejandro Casona *Prohibido suicidarse en primavera*, dirigida por Arturo Wayar Tedín quien, junto con Francisco de la Guerra, Tito Rinaldi y Mirtha Novar, fue una figura importante en la formación teatral de Morata, especialmente en lo concerniente al ámbito radioteatral. En 1958 integró el elenco de *Los títeres de cachiporra*. *Don Cristóbal y la señá Rosita* de Federico García Lorca, del grupo Teatro Estudio Phersu, junto con la talentosa actriz Delia Vargas.[1] También se sabe que su debut como protagonista de una obra fue en el ciclo de radio implementado por el Phersu con la obra *Los expedientes* de Marco Denevi (Balestrino y Sosa 2007: 389).

Después de radicarse en Tucumán varios años, regresó a Salta en 1983.[2] Poco tiempo después, se dedicó a la formación de actores de teatro infantil, juvenil y de adultos. Sus talleres de actuación y de asistencia en dirección teatral evidenciaron su capacidad docente. En 1986fundó La Comedia Salteña con el propósito de poner en escena *Bodas de sangre* y de participar del certamen “Predesfile García Lorca”.[3] Durante el Festival Nacional

---

¹ Ver Balestrino y Sosa (2005a).

² Quizá en ese importante lapso vital, desconocido para nosotros, se relacionó con grupos de teatro locales, cuestión que no está esclarecida.

³ Datos obtenidos de la carpeta de recortes periodísticos de Juan de la Cruz Morata, gentilmente facilitados por el Lic. Leandro Arce de Piero y de la publicación de la XII Fiesta Nacional del Teatro (1996: 12). En esta última, simplemente se consigna que Morata resultó ganador del certamen local de 1986, sin aludir al polémico premio.

de Teatro '88, dirigió *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza, por el grupo La Calle en el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires (Seibel 2010:131). A partir de 1991, Morata recorrió escuelas y hospitales de la capital, así como también el interior de la provincia, con varias comedias breves de su autoría, interpretadas por el elenco de la tercera edad.

1992 es un año clave para Morata: creó y dirigió una obra de "teatro no verbal", *Cuerpo*, seleccionada para participar en la Fiesta Nacional del Teatro, en Mar del Plata. La prensa se hizo eco de la originalidad de la obra y se recalcó en diversas notas el fenómeno de la entusiasta recepción de la pieza, con varias reposiciones. Lamentablemente, el grupo no pudo viajar a último momento debido a problemas burocráticos en la gestión del subsidio de la provincia.[4] Se desconocen las razones por las cuales Morata no siguió cultivando esta veta experimental.

En 1995 dirigió *Clementina la pingüina, de repente entre la gente* de Jorge Maestro, con el elenco juvenil surgido de los talleres de la Secretaría de Cultura. En 1997 puso en escena *Adoptivas* de Lauro Campos, también con su elenco juvenil. En 1998 presentó en la Fiesta Provincial de Tucumán y en la II Bienal de Arte Joven de Mar del Plata *Modelos de madre para recortar y armar*. También ese mismo año dirigió *El conventillo de la paloma*[5]en la IV Fiesta Provincial del Teatro de Salta.

Su última actividad fue dirigir al elenco juvenil en *Superman tiene una uña encarnada* del dramaturgo santafesino radicado en Salta Oscar Montenegro, en 1999. Morata falleció al año siguiente, mientras ejercía el cargo de Director de Cultura de la Provincia de Salta. La nota de Oscar Frías, con motivo de su deceso, reproduce unas palabras de Morata a raíz de algunas "tristezas" en su profesión: "…Mirá pibe, yo tengo en esta actividad varios años y te puedo asegurar que no hay satisfacción más grande que el aplauso del público. Los premios son importantes pero el placer de saber que provocás algo en la gente es incomparable" (Frías 2000: 30).

El actor salteño, paralelamente director, docente y teórico teatral, José Luis Valenzuela, muestra un perfil de notable hondura intelectual. Al respecto, la plataforma digital *Alternativa teatral* detalla su currículum académico de Profesor de Matemática y Física en la Universidad Nacional de Salta, y su posterior práctica docente teatral en diversas universidades de nuestro país (UNC, UNCuyo, UNR), omitiendo su inicial experiencia escénica como actor y director, y simultáneamente su breve pero significativa reflexión teórica sobre el campo teatral escrita y publicada en Salta, que abordaremos sucintamente.

La primera experiencia intensa en actuación de Valenzuela sucedió en julio de 1977: como integrante del Teatro Universitario (TU), entonces dirigido por Claudio García Bes, realizó el taller de actuación Laboratorio Actoral Proyecto Hamlet, a cargo del talentoso actor salteño Cástulo Guerra, residente en Estados Unidos, pero entonces de vacaciones

[4] Sin embargo, con *Cuerpo* Morata participó en el Tercer Encuentro de Estudiosos del Teatro, organizado por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) en 1993.

[5] Esta obra, como otras del repertorio de Juan de la Cruz Morata, muestra su adhesión a un realismo finisecular de larga duración que tiene su continuidad en el realismo ingenuo de los 70 (Pellettieri 1997: 109-111).

en su tierra natal. En 1980 Valenzuela acrecentó su experiencia teatral en México, y a su regreso se hizo cargo del taller de teatro de la UNSa. En la serie de artículos que publicó en el diario *El Tribuno* de Salta entre 1984 y 1986,[6] nos interesa su reflexión teórica, la cual se entrecruza subrepticiamente con el orden cultural salteño. En “Darle al público algo más que una serie de TV” (1984) justifica la necesidad de estrenar en Salta *La cantante calva* de Ionesco *y La boda* de Bertolt Brecht, dos propuestas innovadoras para el medio local que pretenden modificar los hábitos de un público conformista y pasivo. En “Salta y el teatro posible” caracteriza la cultura local como un ámbito “que disfruta pacíficamente del espejo y la repetición” (1985a). La existencia azarosa y efímera de grupos de teatro, en un ámbito cultural predominantemente inerte, justifica la mirada trans-grupal del trabajo teatral, atravesado también por el contexto histórico que lo genera, circunstancia que conlleva la formulación de estrategias pensadas “a partir de la crónica debilidad del teatro salteño”, hasta que se haya afirmado una tradición teatral sólida (aseveración que tiene que situarse en el lapso en que fue dicha). De tal modo, propone la estrategia de la descentralización, distribuyendo la producción y el consumo teatrales en diversos ámbitos.

Los conceptos nodales, vertidos hace más de treinta años en “Cómo asesinar a los artistas” (1986), hoy tienen una vigencia pasmosa: cuando la política se convierte en una rama de la administración pública, el poder se preocupa exclusivamente por su preservación y no por la transformación de una realidad problemática y amenazante. En tal sentido, postula la existencia de un arte que erosiona las significaciones consolidadas, “puesto en la tarea de sacudir certezas, de desocultar contradicciones y de poner al descubierto los más sutiles modos de sujeción de los individuos”.

La serie reflexiva de Valenzuela,[7] localizada en Salta, se cierra con “Arte e identidad” (1986a), donde examina la intención “de producir un teatro situado en una región y en una historia”. La mismidad, los rasgos propios de un grupo social o colectivo, no residen en sus contenidos “sino en las marcas que sobre él imprimen unas condiciones materiales de producción”. Así, precisa que el teatro salteño no es el que habla de Salta sino el que se hace en Salta. “Ese teatro precario, discontinuo, desordenado es, pese a su casi inexistencia, un producto estrechamente ligado a nuestra realidad […]; dice más sobre nosotros que si en él pusiéramos ponchos y guitarras”. Concluye Valenzuela que ante un “arte regional” refugiado en las tradiciones de un pasado “que siempre fue mejor”, cabe defender un “arte situado” tanto en el pasado como en el presente, tanto de lo propio como de lo ajeno, orientado no a la revelación de una verdad última sino a conquistar lugares en el orden cultural que lo enmarca”.[8]

---

[6] “Darle al público algo más que una serie de TV” (1984), “¿Qué es un actor?” (1985), “Salta y el teatro posible” (1985a), “Cómo asesinar a los artistas” (1986), “Arte e identidad” (1986a).

[7] Omitimos en esta oportunidad la referencia a los libros que ha escrito sobre Barba, Paco Giménez, Bob Wilson y la actuación, en general, por no ser específicos con respecto al objeto de este trabajo.

[8] Para otras cuestiones teóricas abordadas por Valenzuela, véase Bertoldi y Di Mateo (2015).

La precedente praxis teatral de Morata y Valenzuela –con la respectiva postulación teórica de este último– sustenta y posibilita entender la problemática que examinaremos: el enfrentamiento entre ambas prácticas y los mundos[9] *otros* que éstas significaban.

Un homenaje polémico

1986 es el año en que fue convocado en Buenos Aires un Desfile a nivel nacional en homenaje por los 50 años de la muerte de Federico García Lorca. Auspiciado por la Embajada de España, este importante evento implicaba el sorteo de una obra del dramaturgo por provincia y una preselección (o pre-desfile) de los elencos que se presentarían en cada una de éstas de acuerdo con pautas y fechas establecidas. Todo el proceso debía verificarse entre fines de 1985 –cuando llegaba la convocatoria a la Dirección General de Cultura, entonces a cargo del Prof. Eduardo Ashur– y agosto de 1986.[10]

Se echó a andar el engranaje del certamen:[11] se realizó el sorteo, y *Bodas de sangre* resultó la obra destinada a Salta; se designó el jurado, compuesto inicialmente por dos directores de teatro tucumanos –Carlos Torres Garavat y Nelson González– y uno a nominar desde Jujuy, y se establecieron los plazos de presentación (entre el 6 y el 15 de junio, también por sorteo) de los cuatro elencos oportunamente inscriptos: el Teatro Universitario (dirigido por José Luis Valenzuela), La Comedia Salteña (bajo dirección de Juan de la Cruz Morata), Grupo de Teatro Horizonte de Metán y el Taller Juvenil del Colegio Ejército del Norte de El Carril (estos dos últimos de localidades del interior de la provincia).

Por razones no explicitadas, no pudieron incorporarse los primitivos integrantes del jurado, y éste quedó conformado por Ramiro Peñalva,[12] Rodolfo Cejas,[13] José Vides Bautista,[14] Oscar Montenegro (todos por Salta), y José Enrique Lezama (representante por Jujuy quien, por otra parte, presentó su voto en sobre cerrado, dado que motivos particulares le impidieron asistir a la reunión del jurado realizada el día 18 de junio). El dictamen establecía que dos de los cuatro elencos participantes, el Teatro Universitario y la Comedia Salteña, volvieran a ofrecer una puesta en escena para una "nueva evaluación" (esto implicaba, evidentemente, la eliminación de los dos restantes).

---

[9] Al respecto, consignamos que la expresión proviene en parte del propio Valenzuela, quien se apoyó en la teoría del *mundo del arte* del sociólogo Howard Becker (1977, cit. por Valenzuela 2015), para adscribirla y adaptarla a su examen de las prácticas teatrales en provincias.

[10] Recuérdese que el fusilamiento de Lorca se produjo el 19 de agosto de 1936.

[11] A partir de ahora todos los datos referentes al mismo se citan del expediente del certamen, facilitado oportunamente por el Prof. Víctor Manuel Agüero, delegado del INT-Salta (2018).

[12] Periodista de *El Tribuno*, promotor cultural (fue vicepresidente de la primera comisión directiva de Pro Cultura Salta) y autor de una novela: *El carretel del tiempo*.

[13] Actor porteño radicado en Salta hace más de cuarenta años, quien en la década del '90 formaría parte del TU en puestas célebres como *El desatino* de Griselda Gambaro y *Dos viejos pánicos* de Virgilio Piñera.

[14] El actor salteño José Vides Bautista formó parte del legendario Teatro Estudio Phersu (1958-1968), liderado por Perla Chacón, con Juan de la Cruz Morata y Claudio García Bes, entre otros.

La inmediata respuesta de Valenzuela al Director General de Cultura consta de varios puntos: 1) impugna la "selección" implícita de los dos elencos por no estar contemplada en el reglamento; 2) rechaza el pedido de la nueva representación, aduciendo que cada función es única y que oportunamente se había solicitado que, en ausencia de algún miembro del jurado, lo supliera el voto del propio director de Cultura o el de asesores idóneos, y 3) solicita se "acepte" la renuncia de los integrantes y la designación de cuatro personas idóneas de provincias vecinas para la constitución de un jurado "imparcial e idóneo". El jurado volvió a reunirse el 23 de junio y, luego de explicar las motivaciones que lo llevaron al anterior pedido, emitió un acta que arrojó como resultado un voto a favor del Teatro Universitario (Lezama),[15] tres votos a favor de La Comedia Salteña (Peñalva, Montenegro y Vides Bautista),[16] y una abstención (Cejas, quien se excusó por no haber asistido a la representación de La Comedia Salteña por razones "estrictamente particulares")[17]. Las fundamentaciones adjuntas de los votos de Peñalva y Montenegro, que resumimos escuetamente, enfatizan el logro en la composición de los personajes y la "buena actuación" de la mayoría de los integrantes de la CS. El primero habla de una puesta "digna" (aunque considera errónea la anticipación del desenlace en el diálogo inicial fuera de escena), mientras que el segundo enfatiza precisamente ese aspecto de la puesta, la actuación y la iluminación.

En cuanto al Teatro Universitario, Peñalva destacó la originalidad y la creatividad de la idea de la puesta, aunque criticó el exceso de pausas, silencios y partes cantadas, "que distraen del hilo y la esencia de la obra". Volveremos sobre esta cuestión más adelante. Montenegro, por su parte, relativizó la novedad de la puesta del Teatro Universitario al mencionar antecedentes similares de una década atrás a propósito de *Yerma* en Rosario y Buenos Aires. Señaló el carácter "demasiado festivo de algunas escenas, que no concuerdan con el clima de la tragedia", y la falta de adecuación del tipo físico de algunas actrices con respecto a los personajes encarnados, al mismo tiempo que advirtió fisuras en la labor actoral.

La reacción de Valenzuela, esta vez con el apoyo del Director de Arte y Cultura de la UNSa, el actor y director Claudio García Bes, no se hizo esperar: el 23 de junio presentó una petición de impugnación y reconsideración en subsidio, esgrimiendo irregularidades

---

[15] En el mismo, Lezama manifiesta su opinión de que habría que integrar al TU a dos intérpretes de La Comedia Salteña: Alberto Orellano (Padre) y Graciela Mormina (Novia). Esto da la pauta de que uno de los temas problemáticos fue el de l ephysique du rôle de algunos personajes como el de la Novia. La nómina de actores del TTU consigna: Madre (Claudia Bonini), Novio (José Luis Valenzuela), Suegra (Alejandra Blanco), Mujer de Leonardo (María Elena Chagra), Leonardo (Daniel Rivera), Novia (Alejandra Borla), Criada (Elsa Mamaní), Muchacha-Niña (Sandra Aguirre), Padre de la Novia (David Cohen-José Martín), Muchacha(s)-Luna (Melania Pérez), Mozos leñadores (Rodolfo Fenoglio, entre otros), con nombres que eran o serían muy representativos del quehacer teatral y cultural de Salta. Es interesante consignar la participación de Silvia Alday, quien se hizo cargo del patrocinio letrado en la posterior polémica.

[16] Con espíritu conciliador, y como emergente de las disensiones internas del jurado, Vides Bautista pronunció su voto: "por la labor actoral de la Comedia Salteña, este elenco puede representar a Salta, lo que no desmerece la puesta del Taller de Teatro de la UNSa".

[17] En la posterior impugnación del dictamen del jurado, Valenzuela señaló que ésta había sido la razón –ocultada deliberadamente– por la cual se les había pedido volver a poner en escena la obra.

en el funcionamiento del jurado ("vicios graves en la voluntad, forma, competencia y objeto del acto administrativo"), que no examinaremos aquí por no ser pertinentes a nuestro enfoque. Nos detendremos en las refutaciones respecto de los votos del jurado, realizadas prolijamente según la argumentación de cada integrante, pues allí vemos el posicionamiento teórico e ideológico de Valenzuela.

1. De silencios, cantos y melodrama

Luego de aludir a vaguedades e inconsistencias en juicios del jurado, Valenzuela se refirió a la crítica sobre las pausas y silencios de su puesta que, "dadas las intenciones del director de este elenco, deben considerarse un mérito y no un defecto" pues, parafraseando extensamente a Pavis (1983: 453-455),

> Una obra de tono trágico exige por los menos dos tipos de silencio: un silencio "descifrable", en el que el personaje se niega a revelar un mensaje doloroso (situación claramente advertible en la relación entre Leonardo y su mujer, por ej.), haciendo girar la fuerza trágica de la situación escénica en la dicotomía entre lo dicho y lo no dicho. El segundo tipo de silencio es el llamado silencio "metafísico" (propio de la Madre de *Bodas de sangre*, por ej.) que "proviene de una imposibilidad congénita de comunicar, siendo irreductible tal mutismo a la palabra dicha en voz baja" (Valenzuela 1986).

Reconociendo que el uso del silencio puede ser difícilmente comunicable o hacerse fastidioso, Valenzuela declaró haber asumido este riesgo "en la medida en que desea enfatizar el carácter trágico de la pieza, diferenciándolo de las emociones fáciles y declamatorias del melodrama decimonónico, defecto en que es muy fácil incurrir" (Ibid).

He aquí una de las primeras marcas diferenciadoras de las dos poéticas en juego: contra un estilo declamatorio[18] que busca la identificación a través de la pulsión de las cuerdas emotivas del espectador, y que tiene el resabio peyorativo de lo melodramático,[19] el teórico reivindicaba una *distanciación*, de evidente cuño brechtiano, que impone la estética del *teatro épico* a la tragedia lorquiana, y que tiene uno de sus pilares en la ruptura de la identificación mediante técnicas "desilusionantes": la enfatización de los silencios y la inclusión de segmentos cantados.

Confluye con esta línea la defensa de los elementos musicales denostados por los integrantes del jurado: por un lado, Valenzuela señala las declaraciones del mismo

---

[18] Es oportuno recordar lo que puntualiza Pavis acerca de la declamación en su *Diccionario*: "… *actualmente* es la encrucijada de estudios acerca del gesto, la voz, la retórica (cf. Crítica del ritmo, de Henri Meschonnic). Desde este punto de vista, supera el debate entre lo natural o lo artificial y se sitúa en el centro de una reflexión sobre la oralidad del teatro y sobre el lugar corporal y psíquico de la voz en el teatro" (1983: 114, cursivas nuestras).

[19] Según el mismo *Diccionario*, melodramático es lo "que produce un efecto de exageración y un exceso de sentimientos en el texto, la actuación o la puesta en escena" (Pavis 1983: 306).

García Lorca sobre su obra, concebida como una *cantata*,[20] y los componentes corales propios de la tragedia griega revitalizados por el poeta; por otro, recupera el empleo de la canción popular en el teatro del Siglo de Oro, y particularmente de Lope de Vega, "como ilustración plástica o como contribución a un clima, perfectamente integrada a la evolución dramática". Para esta argumentación, acudió a Nietzsche (*El origen de la tragedia*, 1871-1872), Lázaro Carreter (1975), Gwynne Edwards (1983) y Gustavo Correa (1970). Remitió allí al análisis pormenorizado de este último, sobre los pasajes líricos de la pieza cuya factura defendía,[21] agregando que "el carácter trágico de una obra no está dado por su monocorde tono sombrío, como comprendería cualquier lector de Shakespeare o de Lope, sino por el juego de oposiciones que le confiere su carácter contradictorio y mutuamente valorizante". Por otra parte, aludió al programa de mano de su puesta, en donde explicitaba los criterios de inclusión de los componentes musicales.[22]

2. Contra penumbras y fisuras

Como un arquero experto que fuese acertando con sus dardos en los puntos débiles del adversario, Valenzuela prosigue desmenuzando el fallo, en este caso de Oscar Montenegro, referido al uso "limitado" de la luminotecnia:

> Este jurado debiera saber que la iluminación es un lenguaje más, integrado a la puesta en escena en su conjunto, en el que ningún código prescribe que todo texto deba decirse bajo la luz de un spot. La palabra pronunciada en penumbras adquiere una significación –intencionadamente buscada– que ningún espectador *liberado de caducos moldes estéticos* dejaría de advertir (Ibid, cursivas nuestras).

Asimismo, desnuda paradigmas románticos con respecto a la (in)adecuación del tipo físico de algunas actrices para la danza que, por corresponder al folklore español, no impone ninguno en especial. Al referirse a la dirección de actores, manifiesta su estética subyacente:

> Quien mantenga una adhesión acrítica hacia un estilo de actuación propio del romanticismo, por ej., y puesto a comparar interpretaciones distintas de un mismo papel, rechazará de entrada todo aquello que se aparte de las voces trémulas, de

---

[20] Mencionó el prólogo del dramaturgo que figura en la edición de *Bodas de sangre* (Losada 1984). Inclusive, Valenzuela olvidó, o ignoró, que Lorca escribió una partitura para las partes cantadas de la obra.

[21] Señaló que "…las composiciones musicales de Alejandra Blanco y Rolando Esper corresponden perfectamente a los climas reclamados por cada escena". Al respecto, destacamos la reconocida preparación musical y calidad vocal de la cantante lírica y compositora.

[22] Ejemplificamos con la canción con que se abre el cuadro, tomada de las "Cuatro baladas amarillas": "…los sonidos arrancan así con un 'optimismo' que se apagará hacia el final del cuadro, tras la turbia revelación que sobrecoge a la Madre" (Valenzuela 1986).

> la crispación gestual, de la declamación ampulosa y de esa “abundancia de aguas” (sudores, lágrimas) que bien denunciara Barthes […] como el punto culminante del gusto bastardeado y craso del pequeño-burgués (Ibid).[23]

Valenzuela refuta la frase del jurado “la labor actoral presenta fisuras”, al afirmar que éste la ha aislado del conjunto de la realización escénica, y que ha caído en una ceguera “que impide cualquier apreciación crítica, […] más aún si éste [el hecho estético] se sitúa en *una línea innovadora y voluntariamente transgresiva*” (Ibid, cursivas nuestras). La virulencia del contraataque –y de las estéticas enfrentadas– se advierte cuando, rechazando el “registro imaginario” de Montenegro que ha menospreciado la composición ruda y elemental de los personajes de *Bodas de sangre,* deja atisbar su desacuerdo implícito y profundo con la puesta de La Comedia Salteña: “… al negarles esta elementariedad a los personajes, fácilmente se podría deslizarlos hacia los oropeles, el ‘color local’ y aun el *kitsch* de la zarzuela, por ejemplo” (Ibid, énfasis del autor).

La larga exposición de Valenzuela incluye también el análisis del único voto favorable, el de Enrique Lezama. El punto de arranque es la sugerencia de dicho jurado de incorporar al elenco del Teatro Universitario a los actores de La Comedia Salteña que encarnan al Padre y a la Novia. Vale la pena detenernos en su argumentación, pues allí están inscriptas las diferencias cualitativas entre heterodoxos e “integrados”[24] o conformistas:

> …cabe objetar que el estilo de actuación de este grupo, cuyas raíces pueden reconocerse en las estéticas teatrales que van del siglo XV al XIX (tono recitativo, énfasis en la dicción, situación frontal paralela a la línea del proscenio y próxima al lugar que antiguamente ocupaba la concha del apuntador, escasez de desplazamientos, gestualidad redundante con respecto al recitado del texto, apoyo en los signos más exteriores de la emoción, etc., acordes con la cosmovisión, la axiología y la noción de “verdad expresable” vigentes en lo que Michel Foucault llama la “época clásica”), es tan disímil del que ha sido trabajado en nuestra puesta en escena (encarnación post-stanislavskiana, apoyo en la dialéctica dicho/no dicho como modo de asediar lo indecible, desplazamientos apoyados en las líneas directrices del espacio escénico, ruptura de la ubicación frontal actor-público y actor-actor, etc.), que el traslado de actores de un grupo a otroexigiría un reaprendizaje técnico de varios meses –si no de años- de duración.(Valenzuela, ibid.)

---

[23] También aquí Valenzuela se apoya en bibliografía que cita con todos sus datos, especialmente en *Mitologías* (1980), mostrando el conocimiento adquirido sobre el texto dramático y la poética lorquiana durante meses de investigación –como asevera más adelante– y una formación teórica, en general, que será una marca de su hacer teatral.

[24] En un artículo muy posterior, Valenzuela (2015) define varias categorías de teatristas de provincias: *ingenuos, inconformistas* e *integrados.*

No agotamos aquí las otras observaciones que realiza el director del Teatro Universitario respecto de actitudes de los integrantes de La Comedia Salteña[25] y del jurado, por razones de extensión, aunque todo el material que conforma el abultado expediente de la polémica ameritaría un estudio más exhaustivo. Solamente enunciaremos las siguientes secuencias de esta verdadera pugna de fuerzas dentro del campo cultural de Salta.

3. Un drama "dentro del drama"

Con fecha 1 de julio, Valenzuela eleva una nota al director de Cultura en la que invita a los cuatro miembros del jurado a defender públicamente sus juicios vertidos en el fallo, en una reunión a realizarse el próximo 3 de julio, "convocando a artistas, intelectuales y público en general". El 2 de julio Juan de la Cruz Morata le contesta mediante una nota en la que advierte que no concurrirá por considerarlo "un motivo más de improductiva polémica", recordándole que previamente al certamen La Comedia Salteña había invitado a los elencos participantes a formar uno único, a lo que Valenzuela respondió negativamente, y que asimismo invitó a todos los elencos a realizar "paneles de discusión enriquecedora" sobre Lorca, sin respuesta, también, por su parte. El 10 de julio el Rector de la Universidad Nacional de Salta, el Dr. Juan Carlos Gottifredi, hace una propuesta conciliatoria para zanjar el conflicto suscitado: que ambos grupos vuelvan a poner la obra ante un nuevo jurado constituido por personas idóneas de otras provincias, con la condición de someterse al fallo y desistir de la impugnación. El 11 de julio el Prof. Ashur, director de Cultura, hace llegar al Rector de la UNSa la respuesta de Morata, con el rechazo de dicha propuesta por varios motivos: no se considera en litigio, no cuestiona la idoneidad del jurado, y fundamentalmente tiene derechos legalmente constituidos. Ese mismo 11 de julio la Disposición N° 180 de la Dirección General de Cultura resuelve ratificar lo actuado por el jurado y todos los actos administrativos emanados del mismo. El 14 de julio Valenzuela y García Bes, con patrocinio letrado, interponen un recurso jerárquico ante el Ministro de Gobierno, Justicia y Educación, el Dr. Balvín Gallo, contra la Disposición N° 180 que, según el extenso escrito, presenta "vicio de arbitrariedad", en vista de lo cual solicitan la suspensión de la ejecución administrativa de dicha Disposición y del fallo del jurado. Dos días después, Valenzuela se dirige a la redacción de *El Tribuno* para realizar una serie de aclaraciones respecto de la información vertida en el diario –en página principal– sobre la propuesta conciliatoria.

La ríspida situación planteada parece resolverse a favor del Teatro Universitario el 23 de julio, cuando se notifica a los señores Valenzuela y García Bes la resolución N° 1376, en la que se hace lugar al recurso jerárquico interpuesto por ellos, y se dispone que la Dirección General de Cultura convoque a una nueva pre-selección, con todos los elencos participantes, con un nuevo plazo y la redacción de un reglamento específico.

Se ignora hasta el momento cuáles fueron los vericuetos que transitó el expediente de marras entre ese 23 de julio y la siguiente fecha de la que tenemos noticias: el 23 de septiembre. Sin embargo, por el contenido y tenor de la carta de Valenzuela al director de *El Tribuno*, en ese lapso una resolución del Poder Ejecutivo Provincial dejó sin efecto la

[25] Como ejemplo, menciona grabaciones radiales de LV9 Radio Salta y el programa televisivo "Siglo XX y la mujer" en los que se suscitan "suspicacias y prevenciones" hacia la postura ética del Teatro Universitario.

anteriormente citada del Ministerio de Gobierno, Justicia y Educación. Aún permanecen en el misterio –abonado por el tiempo transcurrido y la desaparición de algunos de sus protagonistas–[26] cuáles fueron las consecuencias de esta medida y qué pasó con La Comedia Salteña.[27]

No obstante, creemos indispensable transcribir algunas consideraciones del director del Teatro Universitario en dicha carta –surgida al calor de la nota de Peñalva sobre la mencionada noticia– pues serán, quizás, de las últimas que emitirá desde suelo salteño:

> Lo que de todas maneras no puede borrar ninguna resolución gubernamental es el testimonio de acabada ignorancia en materia teatral que los jurados dejaron por escrito […]. Nada hubiese objetado, en ese campo, si quienes juzgaban mi trabajo demostraban estar por lo menos "a la altura de las circunstancias" […]. Pero es inútil: pocas cosas están tan desvalorizadas entre nosotros como el esfuerzo intelectual (¿para qué leer, si los buenos negocios o el acceso al poder nada tienen que ver con Barthes, Eco o Baudrillard?) y el ejercicio de una *crítica sólida* en el campo cultural. ¿Qué podemos esperar si todavía seguimos pensando que la cultura es aquel "terreno elevado" (Peñalva dixit) donde debe imperar la convivencia angélica e impecable, al margen de las luchas y las pasiones humanas? ¿No bastaron los ejemplos de Walsh y Conti para mostrar que la "Cultura" también es un campo de batallas? (Valenzuela, *loc.cit*., énfasis del autor).

Sin duda, el somero recorrido por las peripecias del certamen corrobora la noción de *campo cultural/teatral* desde la perspectiva de Bourdieu, es decir, en cuanto espacio de lucha entre fuerzas opuestas, como recordaba Valenzuela en la citada nota del 1 de julio al director de Cultura: "…el conflicto suscitado […] traduce un enfrentamiento entre tendencias del campo cultural salteño que, aunque no siempre aparecen como explícitamente antagónicas, han estado presentes a lo largo de los últimos años" (Valenzuela 1/07/86). La frase con que termina la carta enviada al diario *El Tribuno* anticipa y explica el futuro exilio de uno de nuestros más lúcidos teóricos locales:

> …cuando decida abandonar esta ciudad, nada se habrá perdido; el "jardín de infantes" virreinal habrá "vuelto a su quicio" (Peñalva dixit) y pocos recordarán a un desubicado que intentó decir, con Ionesco, que "para sustraernos a la perezamental que nos oculta la extrañeza del mundo, hayque recibir como un formidable garrotazo". No nos preocupemos: la inconsciencia y la ignorancia conforman un casco muy grueso (Valenzuela, 23/09/86).

---

[26] Durante estos años fallecieron Ramiro Peñalva, José Vides Bautista, Eduardo Ashur, Juan de la Cruz Morata, Oscar Montenegro y Claudia Bonini.

[27] El archivo del caso carece de información al respecto, pero luego de investigar en hemerotecas de Buenos Aires (INET) y Salta (Biblioteca Provincial), e inclusive de entrevistar al Sr. Claudio García Bes (2018), se sabe que ningún grupo viajó a Buenos Aires en representación de Salta.

Referencias bibliográficas

Balestrino,G. (2013). "Procesos de cambio y rupturas del teatro salteño en el cruce del siglo pasado al actual". En L. Massara, R. Guzmán y A. Nallim (dir.), *La literatura del noroeste argentino, Reflexiones e investigaciones*, vol. III(278-289). San Salvador deJujuy: Universidad Nacional de Jujuy.

Balestrino, G. y Sosa, M. (2005). "Salta".En O. Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en las provincias,* vol. I (291-329). Buenos Aires: Galerna/ Instituto Nacional del Teatro.

--------------------------- (2005a). *La revista Teatro Phersu. Índice general y estudio crítico*. Salta: Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta.

--------------------------- (2007). "Salta" (1930-1976)".En O. Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en las provincias,* vol. II (347-402). Buenos Aires: Galerna/ Instituto Nacional del Teatro.

Barthes, R. (1980).*Mitologías*. México: Siglo XXI.

Becker, H. (1977). "Mundos artísticos e mundos sociais".En G.Velho (comp.), *Arte e sociedade. Ensaios de sociología da arte* (9-26). Rio de Janeiro: Zahar Editores.

Bertoldi, M. y Di Matteo, M.C. (2015). "Entrevista a José Luis Valenzuela", *Trayectoria,*N° 3, UNICEN, recuperada el 2 de julio de 2018 de http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar

Correa, G. (1970).*La poesía mítica de Federico García Lorca* (1ª. ed.).Madrid: Gredos.

Edwards, G. (1983)..*El teatro de Federico García Lorca*. Madrid: Gredos.

Frías, O. (17/03/2000). "Falleció 'Kike' Morata". Salta: *El Tribuno*.

García Lorca, F. (1984). *Bodas de sangre*. Buenos Aires: Losada.

"José Luis Valenzuela" (s/f). Recuperado el 19/06/2018 de *alternativateatral*, http://www.alternativateatral.com/persona21554-jose-luis-valenzuela

Lázaro Carreter, F. (1975). "Apuntes sobre el teatro de García Lorca". En I. M. Gil (coord.), *Federico García Lorca* (327-344).Madrid: Taurus.

Nietzsche, F. (2013). *El origen de la tragedia* (ed. orig., 1871-1872). Traducción de E. Ovejero Mauro. Barcelona: Espasa.

Pavis, P. (1983). *Diccionario del teatro* (ed. orig. 1980). Barcelona: Paidós.

"Juan de la Cruz Morata". Recuperado el 3 de julio de 2018 de *Portal informativo de Salta*, http://www.portaldesalta.gov.ar/morata.htm

Pellettieri, O. (1997). *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976).* Buenos Aires: Galerna.

Seibel, B. (2010). *Historia del Teatro Nacional Cervantes (1921-2010).* Buenos Aires: INT.

Tahan, H. (2000). "Escenas interiores: reinterpretar lo propio". En H. Tahan, *Escenas interiores* (VII-XXI). Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro/Artes del Sur.

Valenzuela, J.L. (14/08/1984). "Brecht: un expresionismo en busca de la historia", *El Tribuno*, Salta.

------------------ (26/08/1984). "Darle al público algo más que una serie de TV". *El Tribuno*, Salta.

------------------ (29/05/1985). "Salta y el teatro posible". *El Tribuno*, Salta

------------------ (03/12/1985a). "¿Qué es un actor?". *El Tribuno*, Salta

------------------ (27/03/1986). "Cómo asesinar a los artistas". *El Tribuno*, Salta

------------------ (07/04/1986a). "Arte e identidad". *El Tribuno*, Salta

------------------ (23/09/1986b). "Correo de lectores". *El Tribuno*, Salta.

------------------ (2015). "Las ciudades y los campos". En J. L. Valenzuela, C. Petrucci y C. Abdo, *Ingenuos, inconformistas e integrados. Escenas en el noroeste Argentino IV – Teatro del NOA 2015* (9-40). (1ª ed.). Jujuy: Instituto Nacional del Teatro.

Valenzuela, J.L., Costello, M. y Rodríguez, P. (2012).*Un teatro apenas visible. Escenas en el norte argentino*. Jujuy:Instituto Nacional del Teatro.

Villegas, Silvia (2003). "José Luis Valenzuela /Salta/ Neuquén. Cómplices de un teatro que murmura". Cuaderno N° 1,*Cuadernos de Picadero*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 27-32.

XII Fiesta Nacional del Teatro 1996- Salta. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación, Dirección Nacional de Teatro, 12-13.

Mitos, fantasmas y cronotopos en *Alias Cara de Caballo* de Juan Ahuerma Salazar

Myths, Ghosts and Chronotopes in *Alias Cara de Caballo* by Juan Ahuerma Salazar

*Fernanda Elisa Bravo Herrera**

Recibido: 20/01/2022 | Aceptado: 17/10/2022

Resumen

Este trabajo se propone estudiar, en *Alias Cara de Caballo* (1984) de Juan Ahuerma Salazar, las configuraciones discursivas y narrativas que, a partir de infracciones a lo verosímil dominante, determinan la construcción cronotópica de la historia de la conquista en el norte de Argentina, en el territorio de la Gobernación del Tucumán, especialmente aquellos hechos que, desde la leyenda, precedieron a la fundación de la ciudad de Salta. La recuperación ficcional de las crónicas y del tiempo colonial, modelizada desde lo disyuntivo y polifónico y declinada desde lo fantasmagórico, lo onírico, la locura y lo mítico, supone una subversión estética de lo narrativo y una revisión historiográfica que se desplaza desde lo oficial y dominante hacia el imaginario colectivo y legendario como posible verosímil narrativo, con gran incidencia de la estructuración paródica y desde lo fantástico. El texto se enriquece con una entrevista al autor realizada *on line*, a manera de apéndice del artículo.

Palabras clave: historia, memoria, imaginario, parodia, cronotopos.

Abstract

This work attempts to study, in *Alias Cara de Caballo* (1984) by Juan Ahuerma Salazar, the discursive and narrative configurations that, from infractions to the dominant credible, determine the chronotopic construction of the history of northern Argentina conquest, in the territory known as *Gobernación de Tucumán*, especially those facts that, from the legend, preceded the foundation of the city of Salta. The fictional recovery of the chronicles and colonial times, modeled from the disjunctive and polyphonic and declined from the phantasmagorical, the oneiric, the mad and the mythical, supposes an aesthetic subversion of the narrative and a historiographical review that

* Argentina. Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET); Doctora en Literatura Comparada y Traducción de Textos Literarios, Magíster en Conservación y Gestión de Bienes Culturales y en Literatura Comparada por la Universidad de Siena; Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Salta. Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. fernandabravoherrera@gmail.com

moves from the official and dominant towards the collective and legendary imaginary as possible plausible narrative, with great incidence of parodic structuring and from the fantastic. The text is enriched with an interview with the author conducted online, as an appendix to the article.

Keywords: history, memory, imaginary, parody, chronotopes.

Preliminares

Juan Ahuerma Salazar cuenta con una amplia producción, extendida en el tiempo. En poesía ha publicado *Territorio libre* (1974), *Los papiros no se venden* (1982) y *El ángel que faltaba* (1986). En teatro, en colaboración con Antonio Sorich, es autor de *El espión* (1990). Sus cuentos están reunidos en *Tres pensamientos* (1978) y *La metáfora de Munzur al Manzur* (1992). Ha publicado las novelas *Alias Cara de Caballo* (1984), *La república Cooperativa del Tucumán* (1989) y *Lluvia amarilla y perros in the night* (1995). También es autor del ensayo de psicología social *De los márgenes a la marginalidad* (1999). Tal como cuenta en la entrevista que acompaña este texto como apéndice, realizada entre junio y julio de 2021, está trabajando en un "ensayo" que reúne lo testimonial y las crónicas, que se titulará *Apuntes para una arqueología cultural de la Bohemia salteña.*

Alias Cara de Caballo es la primera novela de este autor, publicada por la Universidad Nacional de Salta en colaboración con el Centro de Estudiantes de la Facultad de Humanidades. Zulma Palermo sostiene que se trata de una "*nouvelle* que pone en ejercicio una escritura de alta productividad" (Palermo 1989: 75) y que permite una reflexión alrededor de la microrregión cultural del noroeste argentino, en diálogo con la macrorregión latinoamericana, por lo que no puede limitarse a lo "regional" en su sentido tradicional, pues su resignificación y *hermeneusis* necesita atender a la "totalidad contradictoria" (Cornejo Polar 1983). El texto se inscribe además en una situación de periferia, en un "lugar entremedio" (Bhabha 2002), que se configura como "la orilla de un centro de poder, de un sistema paradigmático" (Palermo 1991: 15), lo que contribuye a la conexión con otros imaginarios, espacios y fronteras (Bravo Herrera 2012) y a la afirmación, desde esos bordes, "de la labilidad de las *fronteras culturales*" (Palermo 1998: 18). En una entrevista al autor realizada por Raquel Guzmán en el 2000, Ahuerma Salazar describe, por una parte, su posicionamiento en la periferia, en ese horizonte de fronteras, y por otra, su relación con el espacio nacional y local, e indica la persistencia de "un circuito pequeño donde todos nos conocemos, donde todos tenemos historia" (Guzmán 2000: 6), mientras "el país es una ilusión óptica" (Guzmán 2000: 6).

Las rupturas narrativas e ideológicas que propone Ahuerma en *Alias Cara de Caballo*, en la desarticulación y la reconfiguración del modelo de la novela histórica, evidencian la "relación conflictiva entre Historia y Literatura" (Fleming 2013: 90), característica de la nueva novela histórica. En *La República Cooperativa de Tucumán*, el principio historiográfico también es reformulado y revisado, a través de elipsis, "torsiones temporales, críticas de los discursos oficiales" (Guzmán 2019: 235). Seymour Menton (1993: 23) incluye a *Alias Cara de Caballo* en una lista de novelas históricas latinoamericanas más

tradicionales, producidas entre 1949 y 1992, en las que resalta la proliferación de producción novelística especialmente a partir de 1970, como tendencia predominante que postula la metaficción, la imprevisibilidad y el carácter cíclico de la historia, la distorsión temporal y narrativa por anacronismos, elipsis, hipérboles, la intertextualidad que puede derivar en la parodia y la ficcionalización de personajes históricos que interactúan con ficcionales (Menton 1993: 42-43). Estas características, inscriptas en la novela de Ahuerma Salazar, conducen a una subversión de la Historia que construye una metaficción historiográfica. Al respecto, Amalia Pulgarin, refiriéndose a *Los perros del paraíso* de Abel Posse (texto que también aborda la conquista de América ofreciendo, como *Alias Cara de Caballo*, una versión otra, diferente de la Historia), afirma que "la re-escritura del pasado […] se convierte en invención, búsqueda y profecía. Se despoja a la historia de su autoridad y jerarquía absoluta y distante, y a través del ejercicio de la novela se nos acerca a un presente que la reescribe" (Pulgarin 995:64).

La transgresión de lo real constituye otra forma de reescribir la Historia, una reformulación de la memoria que muestra una versión diferente de la oficial. Palermo señala que esta forma de memoria histórica que Ahuerma Salazar construye en dos de sus novelas –*Alias Cara de Caballo* y *La República Cooperativa del Tucumán*– narra "lo que pudo haber sido, los proyectos mutilados […], la persistencia de las persecuciones y holocaustos de la humanidad" (Palermo 2001: 482). Se podría entonces conjeturar que se conforma así una escritura que busca conjurar el silencio, la censura, la palabra única, y que asume un valor testimonial, de denuncia implícita y elíptica, en cuanto contra-discurso que apela a la parodia, a lo apócrifo, a la metaficción, a lo reprimido en la literatura.

Los espacios y los tiempos

El epígrafe de *Alias Cara de Caballo* es, en cuanto paratexto, una clave de entrada para las múltiples lecturas que la novela ofrece. El mismo afirma: "Toda realidad es la realidad más sus fantasmas" (6). Ya desde el umbral, el texto se presenta entonces como un espacio narrativo en el cual se mixturan, se entrecruzan y superponen diferentes horizontes que rompen el esquema tradicional y preestablecido de la "realidad", de su percepción y de la Historia. De esta manera el punto de partida supone una modulación del concepto de realidad y del de historia, ya que en los mismos se incluyen no solo los hechos, sino también el imaginario, con las estructuras míticas, oníricas, simbólicas, es decir, con el inconsciente, con el humus cultural subyacente, a veces reprimido, en latencia, en elipsis, o barrado. Lo fantástico, inscripto en la presencia de lo fantasmagórico como una forma partícipe de la realidad, implica una contaminación polifónica, apoyada en el extrañamiento paródico y en la suspensión de la incredulidad (Vanon Alliata 2015) que evidencia, sin embargo, una profunda inquietud por una serie compleja de desconexiones y expectativas de seguridad (Rimondi 2015), lo cual permite conciliar lo posible con lo imposible, la antítesis entre lo real y lo irreal, entre lo verbal y lo transverbal (Todorov 2011), y proponer mundos posibles (Arán 1999). Al respecto, es oportuna la reflexión de Roger Caillois, quien afirma que el fantástico "rivela uno scandalo, una lacerazione, un'irruzione insolita, quasi insopportabile nel mondo reale" (Caillois 1991: 19); en otras palabras, la irrupción de aquello que muestra "la cara oculta y misteriosa de la realidad" (Estébanez Calderón 2016: 481), un territorio amplio y complejo de la ficción (Campra 2000).

La novela se propone, a partir de estos principios y en la prolífica tradición en la literatura argentina vinculada con el género fantástico, como una revisión histórica de los tiempos y de los hechos que precedieron a la fundación de la ciudad de Salta, determinándola. Se trata, entonces, de una construcción mitológica en la cual la Historia queda desplazada en las márgenes, y cobran centralidad elementos mágicos y fantásticos que dialogan entre sí aun sin ser asimilables, en un horizonte poblado por "duendes, viudas y mulánimas, sátiros, unicornios" (Ahuerma Salazar 1984: 8). Una de las dedicatorias de la novela está dirigida a los abuelos del autor, el cual afirma que por ellos pudo "conocer retazos de esta historia" (Ahuerma Salazar 1984: 5). Se trata, pues, de una novela que podría compararse con un trabajo de excavación arqueológica, ya que busca recuperar un imaginario oral y ancestral al recoger e inventar, a su vez, historias y leyendas populares, un sustrato de oralidad que no se incluye en la Historia oficial escrita, caracterizada como un elenco lineal y monolítico de hechos relevantes política e institucionalmente, sin elementos mágicos y oníricos. Otra marca que permite abordar esta línea de lectura se encuentra al final de la novela –terminado un recorrido rápido por la historia oficial de la ciudad de Salta, desde su fundación– cuando se enuncia el momento de la escritura, con una marcación temporal que fija un momento de la realidad y da anclaje a ese universo complejo y caótico. El narrador concluye la novela con la señalación del momento de la escritura, con una mirada hacia la propia palabra y a su dimensión, en la tensión entre lo verosímil y lo verdadero, entre la ficción y la historia, en un mecanismo autoficcional y de metaficción histórica en el que se inserta el simulacro de la subjetividad, la figuración del "yo" (Casas 2012):

> Y una noche de invierno de 1980 me senté a escribir esta historia, inútil por ser poco creíble pero no por ello menos verdadera, sin más testigos que el pintor croata y el paje que desde la veleta del cabildo sigue gobernando y riendo agitado por los cuatro vientos. Y al fin, como último testigo esta ciudad que fue fundada para dar testimonio; con su plaza de naranjos y sus aparecidos volviendo siempre, repitiendo gestos simples, historias inconclusas, discutiendo cuitas en las sombras. (Ahuerma Salazar 1984:104)

La escritura, que relata sucesos anteriores a la fundación de la ciudad de Salta, modelizados en un espacio onírico, se inscribe, sin embargo, en la tradición de las crónicas de conquista y colonización, como palabra que deviene testimonio fehaciente de un desplazamiento, gesto de "ver" y "decir" que implica la apropiación de un territorio y la consolidación de un poder, de un orden y de un sistema colonial (Mignolo 1998). La palabra, como la de numerosos textos de la conquista y de la colonia, se propone como verdad irrefutable con valor testimonial de una instancia decisiva y fundacional para la historia de una nación y de un poder oficial. Así, aun cuando la memoria resulte frágil para algunos detalles, la novela inicia con la siguiente declaración: "Algún día diré todo lo que pudieron ver mis ojos, ojos de viejo notario…" (Ahuerma Salazar 1984: 7). El horizonte escatológico de la escritura determina que el texto no pueda circunscribirse a la crónica, y apele entonces a la sátira menipea, a los mecanismos de carnavalización y de parodia (Bajtin 1990) que desacralizan dicho discurso y las verdades que lo estructuran. Efectivamente la historia que narra la novela, en síntesis, vendría a ser un sueño, o una

pesadilla, que tiene el Licenciado don Hernando de Lerma, antes de la fundación de la ciudad de Salta en 1582. En este sueño se anuncia el gesto político de fundación y, en parte, la historia de la ciudad, pero esa gesta se encuentra inscripta en un mundo al revés, fuera del orden de la conquista, de los edictos y las encomiendas. Efectivamente, lo que se narra no está centrado en la fundación de la ciudad, sino en la historia de amor de la doncella Margarita Herbacia de Figueras, llamada también en otras ocasiones Margarita o María Herbacia Finojosa de Figueras, que, en su viaje en la Gobernación de Tucumán para casarse con Dn. Diego de Valencia, un importante adelantado, se enamora de su caballo y huye con él, acompañados ambos por su paje, mientras por toda la Gobernación los persiguen para castigar la afrenta, y la noticia del escándalo llega a todo el reino, más allá del océano. Esta historia constituye, pues, uno de los múltiples fantasmas que se instauran en la realidad, como enunciado en el epígrafe. El héroe del mito asume rasgos grotescos, en su cruce entre lo humano y lo equino, con la animalización, el dolor, la nocturnidad. La figura se presenta como un grabado de Goya o una nueva forma propia de un particular bestiario, declinada desde este espacio, pero en contrapunto con los bestiarios clásicos medievales (Morini 1996) y las imágenes góticas del medioevo fantástico (Baltrušaitis 2012). Las imágenes del cuerpo de Alias Cara de Caballo remiten al grotesco por sus formas extra-ordinarias y extravagantes, en la fusión entre lo animal y lo humano, en la distorsión entre lo onírico y la realidad, en una línea de continuidades entre cuerpos animales y humanos (Giorgi 2014). De este modo, en lo absurdo de estas representaciones se señalan la enajenación del mundo (Kayser, 2010), la irracionalidad con un carácter satírico para “realizar una crítica a la pretendida racionalidad, armonía y orden de las relaciones sociales en determinadas circunstancias históricas y para subvertir el esquema de valores de ciertas sociedades establecidas” (Estébanez Calderón 2016: 603). A estas representaciones se suman las imágenes que remiten al inquietante universo de Pieter Brüegel el viejo y de Hieronymus Bosch (El Bosco), que incluso se mencionan en un pasaje de la novela (Ahuerma Salazar 1984: 47). El cuerpo torturado de Alias Cara de Caballo y la búsqueda de la locura, en el capítulo XVI “La trepanación de cráneo” (97), convocan los cuerpos atormentados de varias obras de El Bosco, como *Extracción de la piedra de la locura* (1475-1480) y el *Tríptico del Juicio Final* (1482 aproximadamente) y de Brüegel como *Dulle Griet* (1563) (Bussagli 1998ª y 1998b).

En el texto, los personajes se mueven no solamente por la Historia, por los varios tiempos y por el territorio de la Gobernación del Tucumán, sino también en diferentes niveles, como fantasmas y seres mitológicos de un bestiario apócrifo y mutable, instaurado en una memoria viva o ya en un patrimonio colectivo olvidado. El desplazamiento por los caminos y las tabernas del territorio, además de indicar una errancia y el carácter fugitivo de los personajes, delinea a la novela como una epopeya satírico paródica (Bajtin 1989). Esto señala uno de los múltiples cronotopos que caracterizan esta novela y que, desde la propuesta bajtiniana, se comprenden como “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtin 1989: 237), es decir, las interdependencias entre tiempo y espacio que caracterizan y definen los géneros y sus variaciones, a partir de cómo “los elementos del tiempo se revelan en el espacio y el espacio es entendido a través del tiempo” (Estébanez Calderón 2016, p. 292). Las continuas metamorfosis, los sucesivos travestimentos, las confusiones identitarias, las apariencias que permiten ocultar la verdadera identidad de los sujetos van ritmándose a medida que se desplazan y atraviesan cronotopos caracterizados por caminos y umbrales,

y apelan a la memoria de los pícaros (Maravall 1986; Alvar, Mainer & Navarro 2000) y de las máscaras del teatro popular. El espacio libre se define como "una tierra de milagros" (Ahuerma Salazar 1984: 81), de posibilidades, anomias y desvíos. Así, se superponen los "mapas imaginarios de regiones por las que nunca la conquista ha pasado, el valle de los tucanes, las arenas movedizas, animales mitológicos" (39) y el fin de la historia entre Cara de Caballo y la Doncella implica que lo "extraordinario" se diluya y se modifiquen el espacio y el tiempo:

> Entonces el orden retornó al mundo. El centro ocupó el lugar del centro, los meridianos estaban en los meridianos y los paralelos en los paralelos. Y la lógica retornó a aquel exuberante reino […]. Y El Dorado volvió a ocupar su lugar privilegiado entre los mitos y las leyendas […].
>
> Y así, poco a poco, las aldeas y caminos se fueron saliendo de su aire de leyenda. Volvieron lentamente al ritmo de carretas y polvo, de cansancio y sudor de la conquista, de edictos y encomienda (91).

El carácter épico y heroico de la fundación de la ciudad de Salta se deconstruye desde su versión invertida en cuanto se configura desde el espacio onírico de su fundador, es decir, hay una pertenencia a este mundo, a esta realidad, pero son a su vez ajenos, delineados desde la pesadilla, lo inquietante, lo perturbador. El camino, comprendido como espacio que favorece la construcción del propio y auténtico (auto)conocimiento, permite en este texto una ampliación de la historia y de las versiones oficiales, y un mayor conocimiento de la realidad y del territorio. Se trata, en consecuencia, de la recolección de las raíces de un imaginario que, desde lo mágico, ha estratificado leyendas y mitos vinculados a la ciudad. De esta forma se explica que la veleta del cabildo, con forma de diablito, es una reproducción del paje tal como lo soñara el fundador, y se alimenta una de las tantas versiones alrededor de esta imagen emblemática en el horizonte urbano de Salta. Otra leyenda es la de la aparición de la Mulánima, Almamula o Alma frailera, un ser mitológico del noroeste argentino, que es posible rastrear en la transformación de la doncella Margarita, después de casarse con el adelantado y una vez separada de Cara de Caballo. Es por esto reescritura, canto paralelo de la crónica, de la historia, de la épica, contra-canto de la mitología, versiones múltiples y contradictorias que narran un espacio complejo y sedimentado.

En los desplazamientos por los caminos y las tabernas, característicos del cronotopo que define esta novela, se inscribe un tiempo biográfico invertido por la parodia y por la modelización desde la sátira menipea. El lenguaje, que alterna lo serio y lo cómico, imita tanto la oralidad como la prosa y la lírica del Barroco español en una desmesura, en una acumulación que resulta tanto un homenaje como un pastiche. El lenguaje, y con él los personajes y sus discursos, asumen de esta manera diferentes transformaciones o metamorfosis. La ductilidad de los cuerpos que se modifican, con múltiples máscaras, voces, comportamientos, poses, naturaleza, muestran cómo esta hibridación pone en resalto el continuo movimiento de las historias, del imaginario; cómo se vuelve imposible sujetar y dominar el horizonte onírico y mágico; cómo los mitos continuamente se modifican. Por ejemplo la doncella, luego de cantar en las tabernas y asumir varios disfraces en la fuga,

ya en su matrimonio con el adelantado, adopta costumbres equinas y termina ella misma convirtiéndose en un ser mitológico. El mismo marido la descubre "estirando su cuello del mismo modo que lo hacen los caballos" (93), y alimentándose con "matas de hierbas" (93). En ese mismo pasaje el narrador presenta su transformación del siguiente modo:

> Luego, cuando fueron revisadas sus habitaciones, se encontraron ocultas entre los pliegues de las ropas, en los rincones de los roperos, en el fondo de los cajones y de los baúles, en hatillos de pañuelos y de medias, y en el doble de los joyeros, briznas de hierba, trébol y heno, pequeños manojos de berro y otros pastos, algunos ya amarillos, otros aún verdes, que la doncella guardaba para alimentarse a escondidas, cuando nadie pudiera verla.
>
> Con el tiempo, este incidente dio lugar a una leyenda que dice que la doncella de Figueras se pasea de noche, convertida en mula, por las callejas desiertas de las aldeas y los pueblos. Otros dicen que su galope se escucha en los tejados, y que al escuchar el golpeteo desolado de sus cascos las gentes creyentes cierran las ventanas y las viejas se hacen cruces. Pero eso es sólo una leyenda (93-94).

Por otra parte, el caballo también pasa por varias metamorfosis y deviene un ser híbrido en su constitución corporal, con particulares valores y caracteres simbólicos en el sueño del fundador. En su fuga con la doncella, de su naturaleza equina solo conserva la cabeza, mientras el cuerpo es humano. Es, en cierta manera, por su corporalidad, un minotauro que, en su desplazamiento por la gobernación/ por el territorio onírico del fundador, se disfraza de niña fea, de mujer y de hombre, y que tiene como nombre "Alias Cara de Caballo" o simplemente "Cara de Caballo". En el sueño de Hernando de Lerma, las últimas secuencias de su pesadilla se refieren a la representación de la locura de Cara de Caballo, quien se aparece con "el rostro desencajado [y sonríe] estúpidamente entre el humo azul de las trepanaciones" (97). Hay una descripción detallada de su cabeza desfigurada por la búsqueda de la locura, así como de la destrucción de su cuerpo que definitivamente lo conduce a una instancia decisiva y circular de muerte y de nacimiento. El despedazamiento de su cara, último y único signo distintivo de su identidad por sobre las transformaciones, desencadena un viaje al origen, otra estratificación cronotópica que, citando a Alejo Carpentier, podría definirse como "viaje a la semilla", en una circularidad carnavalesca en la que el nacimiento y la muerte se estrechan en una unidad. A su muerte sigue su nacimiento, precisamente al momento del parto en el cual aparece nuevamente como un potrillo, sin marcas corporales humanas. La temporalidad se quiebra por imponerse la fluctuación onírica, el carácter mítico de este ser y la impostación carnavalesca de este universo. Así se narra su nacimiento:

> Cara de Caballo está ahora en una bolsa, lánguida como sus ojos, gelatinosa, hace fuerza con sus patas frágiles, flacas. Hace fuerza, quiere ver la Luz. Miren, dice el de Venecia, le están creciendo nuevamente las pezuñas, un milagro de la ciencia. No, dice el de Berna, una retrogradación, un ex-proceso. Con sus patas frágiles, en ese mar laguna o cueva hace fuerzas, tiene que llegar, quiere ver la luz, quiere verla.
>
> Ahora es un potrillo tembloroso, gobernado por el miedo y llora (97-98).

Muerte y nacimiento signan también al viejo caballo del adelantado Don Abelardo Núñez de Vicencio, que tiene el don de la palabra y recita poesía de Dávalos. El caballo y el adelantado forman un ser único en la balsa invadida por la vegetación y asediada por las flechas y las lanzas de los indígenas, quienes después de la intervención de una "bruja" reciben la posibilidad de repetir incesantemente el pasaje del nacimiento y de la muerte, en un cronotopo escatológico que abre espacios utópicos:

> Con los días las enredaderas y las flores rodearon también la lanza y si alguien nos hubiera podido ver hubiera coincidido con nosotros de que jamás hubo más hermoso monumento de un descubridor y su caballo. Pasaron las tardes, los crepúsculos, las semanas y los meses, y un amanecer encallaron nuestros huesos junto a los maderos en una barranca húmeda y viscosa. De nosotros sólo quedaron al fin las ropas desgarradas y resecas por la sal del tiempo. Después pasamos, yo y mi adelantado, a manos de una vieja que nos dio unos extraños jugos para que vivamos varias vidas a condición de que vivamos varias muertes.
>
> Y así siguió el caballo hablando de sus distintas formas de morir hasta que el fuego debajo del caldero se fue apagando (37).

La relación erótica de Cara de Caballo con la doncella Margarita se transforma en la narración del sueño del fundador, pues después del nacimiento del potrillo, ya sin marcas humanas, la joven asume los rasgos de una aparición celestial. Ya no es una mujer que se alimenta como un caballo y ha perdido rasgos humanos, sino una santa apócrifa, inquietante, llena de luz que, a su vez, alimenta como una madre, a un animal; rompe series y tabúes, y encarna una corporalidad que supera la sublimación y la espiritualización del amor y de la mujer. El narrador presenta el sueño –tras el nacimiento de Cara de Caballo, devenido otra vez potrillo–, alternando lo erótico de las marcas edípicas y la sublimación religiosa, en la parodia de la imagen de la Virgen María y del cuerpo eucarístico cristiano:

> Entonces entra María Margarita Herbacia, Santa Margarita, virgen mía, flotando en su acaudalada luz, en su desgajada melancolía de santa amada. […] Margarita Herbacia virgen de Figueras tu luz inunda las estancias, orla de dorada lentitud el reino.
>
> Toma, le dice ofreciéndole sus pechos cargados de miel como en un sueño. Toma, bebe de mí. Yo soy el alimento (98).

Es importante señalar que la fuga de la doncella, del paje y de Cara de Caballo, que habían formado la Gran Compañía Teatral de Cara de Caballo, para favorecer los varios disfraces en los caminos y las tabernas, concluye en un molino, que remite a la aventura cervantina de Don Quijote y Sancho Panza (Alvar, Mainer& Navarro 2000). Este espacio-tiempo evidencia su carácter teatral, como si se tratase de un guiño a la tradición barroca del teatro dentro del teatro, ya sea con la intervención de los varios personajes que, a manera de coro, repiten la misma frase como un eco, ya sea con la mostración de la sonoridad y de la iluminación de la escena. De esta manera, apela a formas disfrazadas

de didascalias, con la descripción de luces, músicas, cantos, instrumentos y ejecuciones, y principalmente con el señalamiento explícito del espacio como escenario teatral, por ejemplo al indicarse la "luna de cartón" y el "papel de decorado" (Ahuerma Salazar 1984: 89). Ficción dentro de la ficción, o mejor dentro de la historia y de sus sueños, devenidos a veces en pesadillas. La teatralidad, por otra parte, es uno de los procedimientos narrativos y retóricos que Remo Ceserani reconoce como pertenecientes al modo fantástico, "per un gusto di spettacolarità, che arriva fino alla fantasmagoria, e per un bisogno di creare, nel lettore, un effetto di 'illusione', che è anche di tipo scenico" (1996: 82).

El espacio de la escritura como lugar de la memoria es central en *Alias Cara de Caballo*, pues el "recordar" se impone desde el inicio de la narración como trabajo, en sus dificultades, desde la voluntad. La memoria, a la cual apela el narrador al comenzar el relato, sustituye a las Musas en esta gesta "épica" en la que se entrecruzan las aventuras picarescas, los principios corporales de la sátira menipea y de los textos carnavalescos, la alquimia y lo esotérico, lo religioso y lo profano, el amor con la muerte. El deseo de recordar se configura como una paradoja, en cuanto el que tiene limitaciones para escribir y recordar las palabras ejerce el oficio de notario, y como deseo, utopía, en la tensión de decir todo lo que se vio. Esto signa el carácter testimonial hacia el cual se proyecta la palabra, con el principio de verdad que le confiere.

El universo se presenta múltiple, caótico, tensionado, barroco en la proliferación de elementos, incluso de series diferentes que evidencian la configuración caleidoscópica del cronotopo. El mundo de la naturaleza se cruza con el onírico, y emplazan un espacio que remite a una múltiple dimensión, en diálogo con la historia y el inconsciente, el imaginario individual y colectivo. Las ruinas, los despojos, la selva, la fauna, la vegetación que invade contribuyen a reforzar el sentido de lo fantástico, en un "reino sin reinas ni donceles" (Ahuerma Salazar 1984:7). La noche y todos los valores vinculados con lo nocturno signan la escritura y la narración, y a su vez confieren al universo una conformación otra, con iluminaciones, sonidos, ritmos diferentes.

La tensión se construye también en la dialéctica entre lo verdadero y lo falso, en el enigma a descifrar, en el misterio a descubrir en dicha tensión, tratándose de una historia (17), de peligros (19), de anécdotas (82), o de la presencia de un ángel en una pintura (15). En esta tensión también participa el horizonte religioso, ya se trate de creencias populares, instituciones inquisitoriales, herejías, brujerías, salamancas, interpretaciones de sueños o búsquedas alquímicas. Es interesante poner en diálogo el espacio simbólico e imaginario con la búsqueda de intersticios que evidencian lo conflictivo y un misterio que forma parte de la existencia. De tal manera, la escritura se modeliza como indagación histórica y de mentalidades. La literatura, entonces, se propone como "puerto final de mensajes extraviados" (27), cuyo propósito es resolver e identificar, y en última instancia reconocer que "las máscaras de este continente son los sueños" (26).

Conclusiones mínimas y últimos apuntes para próximas lecturas

En la novela *Alias Cara de Caballo*, el carácter paródico que modeliza el texto, con las múltiples voces que participan y los varios recursos que se inscriben, constituye una forma explícita de inversión de lo oficial, tanto de lo estético como de lo historiográfico, a

partir de estrategias satíricas, imágenes grotescas e inclusión de lo onírico y mágico en la historia y en la conformación de la red de cronotopos. Se trata, en última instancia, de la afirmación de un horizonte ideológico en el que se imbrican discursos sin restricciones ni limitaciones, sin verdades definitivas o conclusivas, a partir del principio de la nueva novela histórica. Por ello, en cuanto crónica de fundación enclavada en lo onírico y mitológico, en lo mágico-ritual, el texto deviene metáfora abierta y desbordada del territorio, con sus contrastes de "luces y sombras" (99), con imágenes y leyendas desdibujadas y contradictorias como los sueños mismos, como el devenir humano.

Lo monstruoso, el eros y la frustración del amor romántico, la vida de los muertos y el mundo nocturno determinan las características del cronotopo de esta novela, con sus tensiones entre lo abierto y lo cerrado, los cruces y las expansiones. El camino se revela, como espacio de inscripción de lo paródico-satírico, recogiendo una compleja red de tradiciones con los que se vincula este texto a partir de dicho cronotopo, tal como lo estudió Bajtín.

El sacrificio ritual de Cara de Caballo asume los rasgos de la violencia y lo sagrado, como gestos fundacionales de una comunidad y de un mito (Girard 2016, 2020 y 2021), en una dinámica entre tótem y tabú (Mormino 2012), lo que se traduce, en última instancia, en una construcción heroica y utópica, poderosa fuerza de cambios como metáfora de *ou-topia* y *eu-topia* (Quarta 2015), aun cuando esté "degradada" e invertida por la parodia. El sacrificio de Cara de Caballo y la re-escritura de la historia a partir de la inscripción de un abanico complejo y amplio de estrategias que dialogan desde lo onírico, lo mágico y lo fantástico, se proponen, como una tensión utópica, mutar una realidad que se percibe en forma negativa, pues se revela "carente, inadeguata a soddifare le esigenze dei singoli o della società in generale" (Quarta 2015: 57).

La tierra de milagros (Ahuerma Salazar 1984: 81) a la cual se obliga a regresar al orden implica su transformación en un espacio signado por la lógica, la racionalidad. El cronotopo asume así otra dimensión:

> El Dorado volvió a ocupar su lugar privilegiado entre los mitos y las leyendas [...]
>
> Y así, poco a poco, las aldeas y caminos se fueron saliendo de su aire de leyenda. Volvieron lentamente al ritmo de carretas y polvo, de cansancio y sudor de la conquista, de edictos y encomienza (Ahuerma Salazar 1984: 91).

La utopía, el no-lugar de los mitos y las leyendas, encuentra espacio en la palabra poética, en la memoria, en ese gesto que recoge los relatos familiares y populares y le confiere una articulación testimonial para comprender la propia historia en sus estratificaciones, rostros, verdades y engaños. La palabra se conforma en la metáfora de la piedra rubí, "la última lágrima que había dejado caer Cara de Caballo en la pieza de las trepanaciones entre nubes de permanganatos y de sueños antes de derrumbarse en los infiernos" (Ahuerma Salazar 1984: 9), como un Aleph que revela un mundo en el vértigo, y muestra en definitiva la dimensión metaliteraria del texto, en sus mitos, fantasmas y cronotopos.

Apéndice: entrevista a Juan Ahuerma Salazar (19 de junio - 18 de julio de 2021)

E.: *Si pudiera escribir una memoria autobiográfica, ¿cómo relataría la historia de su relación con la literatura como lector y escritor?*

J. A. S.: En mi caso particular, considero que mi vínculo con la literatura y con el arte en general está signado por el campo cultural que se respiraba en el ámbito familiar y en el de sus relaciones. Mi tío materno, el pianista Martín Salazar, fue un personaje destacado en la historia de la bohemia salteña, e incluso tucumana, ya que por ese entonces los límites provinciales eran sumamente permeables en cuestiones del arte y la cultura. Los hermanos Núñez, creadores de la chacarera trunca, eran parte de la familia por esos parentescos de amistad entre los abuelos. Siendo salteños se fueron a estudiar a Tucumán y allí desarrollaron tanto su vida artística y personal e incluso profesional, en el caso de Gerardo, ya que era arquitecto, aunque más fuera conocido como compositor e intérprete. Siempre estaban de visita en mi casa paterna. Mi padre Juan era un pintor vocacional, gran seguidor de Hemingway y escribía poesía, aunque nunca llegó a publicar, dado que se inclinó por el deporte de la caza. También abrazó la causa del sindicalismo a la que dedicó parte de su vida. La lectura era parte del cotidiano de la experiencia familiar. Mi madre, Pilar de los Ángeles, me inició en la lectura a la temprana edad de diez u once años, con las novelas de Lin Yutang y las biografías de Paramahansa Yogananda. Mi tía materna, Irma Salazar, Profesora de Bellas Artes y fundadora del Centro de Estímulo de Bellas Artes de Salta, siempre mantuvo un vínculo intenso con los artistas plásticos salteños, músicos y poetas. Tío Roque Salazar, director nacional de escuelas en el interior de la provincia, era un hombre de una amplia cultura universal y literaria, de alguna manera fue también mi mentor como padrino. Y la frutilla de la torta, el abuelo Martín Salazar Fierro, anarco individualista español, fotógrafo y cronista de la revista *Blanco y Negro* de España, fotografió la guerra de Marruecos montado en un globo y sobre el campo de batalla. Era muy amigo de Juan Riera (El Juan Panadero del Cuchi y Manuel Castilla), que supo tener un vínculo sentimental bastante escandaloso con la pintora tucumana Lola Mora: al final de sus vidas se reunieron en una empresa para destilar petróleo de la Hulla, un carbón mineral que se da en grandes proporciones en la puna salteña. Montaron una fábrica monumental en las cercanías de Quijano (que alcancé a conocer siendo niño de mano de mi abuelo, como un paisaje lunar de hierros oxidados). Fracasó la empresa porque era más barato traer el petróleo desde Irak por avión y en primera clase que destilar la hulla. Esa historia trajo la consecuente conmoción en la familia materna y el resentimiento de mi abuela Valentina que nunca lo perdonó, aunque convivieron en habitaciones separadas hasta que la muerte vino a separarlos. Por lo demás la casa paterna de la calle Lavalle era una casa abierta y generosa, y a modo de ejemplo puedo decir que el pintor Antonio Yutronich y el cantante melódico Víctor Ruiz eran como parientes y asiduos a la casa. De modo que crecí en ese barro elemental, lleno de historias y anécdotas, que define el universo cultural de la bohemia salteña. Ya de joven fui adoptado por los viejos Maestros, como el Cuchi, Manuel, Walter Adet (a quien, junto a Yutronich, considero mis maestros, en el arte y en la vida). De allí, de todo eso, creo que vienen mis pasiones por la creación y el arte, y en parte mi locura.

E.: *Usted ha escrito poesía, novela, cuento, teatro... ¿Cómo se produce la elección o el pasaje de géneros literarios diversos? ¿Qué es lo que lo determina?*

J. A. S.: Por lo general considero que el escritor es un médium, particularmente en el caso de la poesía. Adhiero a la idea que tiene los escritores checoeslovacos que expresa que *el poema está por allí, atrás, en lo oscuro, en alguna parte: lo que hace el poeta es atraparlo*, una especie de cazador astral. En el sentido del universo sensible del artista creo que los géneros o un tema en particular, con su correspondiente ropaje, lo visita. Tal como pueden hacerlo un viajero o un peregrino espiritual llegando a un paisaje solitario.

E.: *¿Cuáles han sido las temáticas que cree fundamentales en su producción y cuáles son las pendientes?*

J. A. S.: La Poesía y la Narrativa han sido los géneros dominantes en la obra, y dentro de ellas las temáticas universales, tanto existenciales como históricas. Un cierto tufillo del género policial también se manifiesta en algunas de mis novelas, las que siempre giran, como toda indagación artística, en torno de los misterios, que siempre habitan tanto en el inconsciente del ser humano y las honduras del corazón, como en los extramuros de la historia o los meandros del paisaje.

E.: *¿Cómo concibe a la escritura, especialmente si se la sitúa en el territorio vivido, transitado y en vinculación con su profesión de psicólogo?*

J. A. S.: Un legado, una pasión. Una forma de sobrellevar el mundo: es a la vez una respiración y un don al que hay que serle fiel para que no te abandone. En ese sentido coincido con Roland Barthes, que considera que el artista es el chamán de la sociedad contemporánea. En cuanto a la psicología debo señalar que lo mío, mi elección en cuanto profesión, han sido las ciencias humanas, partiendo de la filosofía y completando el círculo con la antropología y la sociología, que según los últimos desarrollos (Michel Foucault, Giles Deleuze, entre otros), se justifican y se complementan necesariamente. A ese círculo le agregaría una línea diametral que se movería hacia todas las diagonales, y eso es la creatividad humana, tanto en arte en general como la literatura en particular. Sin eso, tanto el hombre como el artista no hubieran sobrevivido al mundo.

E.: *¿Qué es para usted poesía? ¿Es posible todavía hoy escribir poesía?*

J. A. S.: Es, en definitiva, una de las formas más altas de la sublimación de la experiencia humana, y en ello va de la mano con sus hermanas del arte, la música y las artes plásticas. A través del artista se alquimiza todo el cúmulo de la vivencia humana, tanto del individuo como de su entorno. Experiencias como el dolor, la tristeza, las pasiones y los misterios del amor, el olvido, las caídas y las separaciones, y otras maneras de la muerte: todo eso se eleva y se purifica, se sublima diríamos en términos psicoanalíticos, en los alambiques del artista. Particularmente lo hace en la poesía, ya que como dicen los relatos atávicos *al principio fue el verbo*. La figura y el rol del creador nos proponen un puente con la divinidad o la gracia. No es casual que el rostro del dios en Occidente haya sido representado por la figura de Leonardo Da Vinci. Tanto el creador como la extraordinaria aventura del amor no solo recrean cotidianamente el mundo, sino que también lo sostienen. La poesía y la epifanía del amor impiden definitivamente que se derrumbe el mundo.

Hoy en día no solo es posible escribir poesía, sino que en lugares atravesados por la fuerza del espíritu y los rumores de la historia se escribe poesía cotidianamente; ésta es parte fundamental del folclore, de la leyenda, la fábula y la historia, como ocurre en este norte profundo. Al menos aquí no solamente es posible la poesía, me atrevería a decir que es absolutamente necesaria: es la absolución de la aventura humana y el exorcismo de todas las miserias que conlleva y el talismán para enfrentar todas las desgracias, los oráculos nefastos y a todos los fantasmas que la amenazan desde el mundo y desde los abismos de la imaginación.

E.: *¿Cómo es la relación entre historia, literatura, imaginario, sobre todo en un texto complejo y rico en esos cruces como Alias Cara de Caballo?*

J. A. S.: Existe un entremés, un intersticio entre los esquemas o imágenes cosificadas de la historia tal como nos llega, versiones de crónicas cristalizadas, y las imágenes en movimiento donde se desenvuelven las energías de la vida. Es decir, me refiero a los hechos, a los actos humanos, individuales o colectivos, y la circunstancia que los rodea. Las emociones que se desencadenan y que desencadenan, los conjuntos que los rodean y que aportan su coreografía de tragedia o de comedia. Ese intersticio, espacio de transición que menciono entre lo cristalizado de un pasado y lo que ha sido vivido (y que también nos llega como una carga a veces emocional y muchas veces mágica), es lo que amalgama a la historia con la literatura, atravesando al escritor en el acto creativo y que, en esa abreacción o iluminación, constituye el espacio simbólico que se da en denominar imaginario. Se trata de una maquinaria constante que gira en el vacío existencial dándole un sentido entre lo pasado perdido y un presente que se expande y justifica a partir de un rescate, a veces heroico, del devenir de lo perdido. Ese reflejo en los cristales del bistró que es la historia, es un vendaval de emociones y pasiones, a veces colectivo, que nos llega de a ráfagas las más de las veces convertido ya en leyenda. Y ese es el territorio por excelencia de la literatura, la re vivisección de lo caducado, lo escindido o lo caído. De ese barro elemental que permanece tanto en el paisaje como en los trasfondos del inconsciente individual y colectivo, es decir lo que denominamos imaginario social, se nutre el arte así como la vida. Para ser y permanecer debemos remitirnos a lo que antes ha sido y de lo que sin duda en parte hemos sido.

Tal vez el escritor, como los pescadores en el río, capture o sustraiga esas historias y las recree. En mi criterio, el escritor es atrapado por ellas, es a la vez el cazador y es la presa. Y en ese estanco donde el río se hace laguna o mar o cielo es donde nace y se desarrolla la Novela.

E.: *¿Cuáles son sus lecturas más significativas que lo han signado? ¿Cuáles son los autores o textos a los cuales siempre vuelve de una o de otra forma y que continúan convocándolo?*

J. A. S.: Primero debo mencionar que la región donde me ha tocado nacer y desarrollarme como ser humano y como escritor tiene arraigada una gran tradición poética, tal vez la más importante del país, particularmente en lo que hace al folclore, y ha dado grandes creadores de la talla de Juan Carlos Dávalos, sus hijos Jaime y Arturo, Federico Gauffin en narrativa, Manuel Castilla, Gustavo Leguizamón, Julio César Luzatto, Walter Adet, y más recientemente autores como Aníbal Aguirre y Marcelo Sutti, entre otros. Los tucumanos Francisco Galíndez, Arsenio Aguirre, el filósofo Samuel Schkolnik, el catamarqueño Luis Franco, los santiagueños Pablo Juan Trullenque, Sixto Palavecino, Jorge Rosemberg, los

jujeños como Raúl Galán y Germán Choquevilca. Uno está obligado a abrevar de ese caudal generoso que, aún hoy en día, no deja de sorprenderme con la frondosidad de sus matices. Un poco más alejados desde el punto de vista de la geografía, pero muy cercanos en las galerías de lo cotidiano, están los grandes Maestros, como nuestro querido y vilipendiado Jorge Luis Borges, los rioplatenses Enrique Molina, gran surrealista, y Themis Speroni, Shakespeare y los escritores del siglo de oro, Cervantes, Quevedo, Góngora, Lope de Vega, los narradores anónimos de la *Mil y Una Noches*, los filósofos chinos que ahondaron en los oráculos, el sueco Pär Lagerkvist, la obra tremendamente existencial de Albert Camus, Hemingway, Orwell, Joseph Dick, Joyce, Becket, los desarrollos filosóficos de Sartre y Martín Heidegger, Giles Deleuze y los antropólogos fundadores como Claude Lévi-Strauss, Marcel Mauss, Franz Boas y otros.

E.: *¿Cuál es el panorama de la literatura salteña y su "lugar" en la literatura argentina? ¿Cómo ve a la literatura argentina?*

J. A. S.: Aunque ya lo he mencionado antes, es notorio el lugar que ocupa la tradición poética salteña en la literatura argentina, así como el profundo respeto que tienen otros creadores del país por este virtuoso aspecto del arte provinciano. En cuanto a la literatura argentina aún no he mencionado a Roberto Arlt, a Bioy Casares, a Witold Gombrowicz, el poeta surrealista Raúl Ernesto Aguirre, Antonio Di Benedetto, y muchos otros que honran a la literatura en el país y en el mundo, entre ellos Atahualpa y los salteños Julio Espinosa y Yuyo Montes, de una profunda obra poética en el folclore.

E.: *¿Qué nuevos proyectos espera concretar o está planeando?*

J. A. S.: Estoy preparando un trabajo demasiado vasto en el género del ensayo, que espero poder abarcar satisfactoriamente. Aunque no camina exactamente por la senda del ensayo propiamente dicho, sino que se trata de una crónica o recopilación de mi experiencia personal y de la leyenda y relatos que me llegan a través de terceros: *Apuntes para una arqueología cultural de la Bohemia salteña*.

Bibliografía

Ahuerma Salazar, J. (1984). *Alias Cara de Caballo*. Salta: Edición independiente.

Ahuerma Salazar, J. (1989). *La República Cooperativa del Tucumán*. Salta: Fundación Trópico de Capricornio Ediciones.

Alvar, C., Mainer, J.-C. & Navarro, R. (2000). *Storia della letteratura spagnola, Volume primo Il Medioevo e l'Età d'Oro*. Torino: Einaudi.

Arán, P. O. (1999). *El fantástico literario. Aportes teóricos*. Madrid: Tauro.

Bajtin, M. (1989). *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus.

----------- (1990). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (3ª Reimpresión). Madrid: Alianza.

Baltrušaitis, J. (2012). *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismo nell'arte gotica* (8ª Ed.). Milano: Adelphi.

Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura.* Buenos Aires: Manantial.

Bravo Herrera, F. E. (2012). (Des)articulación de memorias, soledades y exilios: *Augustus* y *Fragmentos de Siglo* de Liliana Bellone, *Quaderni di Thule. Rivista italiana di studi americanistici. Atti del XXXIII Convegno Internazionale di Americanistica*, 789-800.

Bussagli, M. (1998a). *Bruegel.* Milano: Giunti.

-------------- (1998b). *Bosch.* Milano: Giunti.

Caillois, R. (1991). *Dalla fiaba alla fantascienza* (2ª Ed.). Roma-Napoli: Edizioni Theoria.

Campra, R. (2000). *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*. Milano: Carocci.

Casas, A. (2012). El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual. En A. Casas (Ed.). *La autoficción. Reflexiones teóricas* (pp. 9-42). Madrid: Arco/Libros.

Ceserani, R. (1996). *Il fantastico.* Bologna: Il Mulino.

Cornejo Polar, A. (1983). La literatura peruana: totalidad contradictoria. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 9* (18), 37-50.

Estébanez Calderón, D. (2016). *Diccionario de términos literarios* (3ª Ed.). Madrid: Alianza.

Fleming, L. (2013). La historia superpuesta en *Alias Cara de caballo* de Juan Ahuerma Salazar. En L. Massara, R. Guzmán & A. Nallim (Eds.), *La literatura del noroeste argentino. Reflexiones e investigaciones*, Tomo III (pp. 87-91). Jujuy: Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy. Disponible en: https://issuu.com/lucasperassi/docs/literatura-del-noroeste-argentino-v_bc8efc8dba0d4d

Giorgi G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Girard, R. (2016). *Miti d'origine. Persecuzioni e ordine culturale.* Milano: Feltrinelli.

----------- (2020). *La violenza e il sacro* (17ª Ed.). Milano: Adelphi.

----------- (2021). *Il capro espiatorio* (14ª Ed.). Milano: Adelphi.

Guzmán, R. (2019). Ayohuma: ética y estética del dolor. *Jornaler@s. Revista científica de estudios literarios y lingüísticos*, (4), 227-236. Disponible en: http://www.fhycs.unju.edu.ar/documents/publicaciones/revistas/jornales4/GUZM%C3%81N%20-%20%C3%89tica%20y%20est%C3%A9tica%20del%20dolor%20en%20la%20narrativa%20de%20la%20Independencia.pdf

----------- (2000, mayo). *La literatura subterránea*. Ponencia presentada en las VI Jornadas de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales, Jujuy, Argentina.

Kayser, W. (2010). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura.* Madrid: A. Machado Libros.

Maravall, J. A. (1986). *La literatura picaresca desde la literatura social.* Madrid: Taurus.

Menton, S. (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992.* México: Fondo de Cultura Económica.

Mignolo, W. (1998). Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista. En Íñigo Madrigal, L. (Ed.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I. Época colonial* (pp.57-116). Madrid: Cátedra.

Morini, L. (Ed). (1996). *Bestiari medievali*. Torino: Einaudi.

Mormino, G. (2012). *René Girard. Il confronto con l'Altro.* Roma: Carocci.

Palermo, Z. (1989). Teoría y praxis de la región cultural en *Alias Cara de Caballo*, de Juan Ahuerma Salazar. *Estudios filológicos*, (24), 75-80.

------------- (1991). *De historia, leyendas y ficciones.* Salta: Fundación del Banco del Noroeste Coop. Ltdo.

------------- (1998). Hacia una historiografía literaria en el noroeste Argentino. *Sociocriticism, XIII* (1-2), 1-19.

------------- (2001). Una escritura de fronteras: Salta en el N.O.A. *INTI*, (52-53), 477-488.

Pulgarín, A. (1995). *Metaficción Historiográfica. La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Quarta, C. (2015). *Homo utopicus. La dimensione storico-antropologica dell'utopia*. Bari: Edizioni Dedalo.

Rimondi, G. (2015). Postfazione. Le dimensioni dell'inquietudine. En M. Vanon Alliata & G. Rimondi (Eds.), *Dal gotico al fantastico. Tradizioni, riscritture e parodie* (pp. 255-262). Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina.

Todorov, T. (2011). *La letteratura fantastica* (4ª Reimpresión). Milano: Garzanti.

Vanon Alliata, M. (2015). Introduzione. I fantasmi dell'Io. En M. Vanon Alliata & G. Rimondi (Eds.), *Dal gotico al fantastico. Tradizioni, riscritture e parodie* (pp. 9-20). Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina.

Representaciones de adolescencia y juventud en literatura reciente del NOA

Adolescence and Youth Representation in Recent Northwestern Argentinian Literature

*Andrea Mansilla**

Recibido: 20/01/2022 | Aceptado: 17/10/2022

Resumen

En este trabajo se indaga a propósito de la construcción de la imagen de los y las adolescentes y jóvenes, atravesados/as por un espacio-tiempo que textos narrativos de la literatura reciente de Salta y Jujuy fracturan y problematizan. Se propone un análisis de las estrategias discursivas que estructuran las obras de Fabio Martínez (Salta-Córdoba), Federico Leguizamón (Jujuy) y Daniel Medina (Salta) para representar y proyectar imaginarios sobre la adolescencia y la juventud en estas provincias. La construcción de personajes que atraviesan esta etapa de la vida parte de una representación social (Bourdieu 1998) sobre la juventud vulnerable, pero al mismo tiempo violenta y, en muchos casos, empujada a la autodestrucción del cuerpo propio y ajeno como forma de existencia. Se establece una tríada dinámica entre discurso-adolescencia/juventud y cronotopo que produce la fractura de los imaginarios tradicionales, siendo contrastivos con los personajes de la literatura anterior de la región, como Aparicio, Lisé, Ahuerma, entre otros. En los textos de los autores de la literatura reciente, los y las adolescentes viven situaciones límite que son problematizadas en la narración, no a manera de denuncia sino como una metáfora de la existencia. El suicidio, la droga, el sexo, la violencia machista y la pobreza son algunas de las temáticas que se refractan en las poéticas recientes para configurar otra imagen del norte y la frontera.

Palabras clave: narrativa, NOA, representaciones sociales, adolescencia y juventud, violencia

Abstract

This paper investigates the construction of the image of adolescents and youths, traversed by a space-time dimension that the works of recent literature from Salta and Jujuy fracture and problematize. An analysis of the discursive strategies used by Fabio Martínez (Salta-Córdoba), Federico Leguizamón (Jujuy) and Daniel Medina (Salta) is proposed to represent and project imaginaries about adolescence and youth in these provinces. The construction of characters that go through this stage of life, part of a social representation (Bourdieu, 1998) of vulnerable but at

*Argentina. Licenciada en Letras, Universidad Nacional de Salta. andreafmansilla@gmail.com

the same time violent youth and, in many cases, pushed to the self-destruction of their own and other people's bodies as a form of existence. A dynamic triad is established between discourse-adolescence/youth and chronotope that produces the fracture of traditional imaginaries, being contrastive with the characters of the previous literature of the region, such as Aparicio, Lisé, and Ahuerma, among others. In recent literary texts, adolescents live extreme situations that are problematized in the narration, not as a complaint but as a metaphor for existence. Suicide, drugs, sex, sexist violence and poverty are some of the themes that are refracted in recent poetics to configure another image of the north and the boundary.

Keywords: narrative, NOA, social representations, adolescence and youth, violence.

Introducción

En este trabajo se indaga sobre el particular modo de construcción de la imagen de las y los adolescentes y jóvenes, atravesados por un espacio-tiempo que las obras de la literatura reciente de Salta y Jujuy fracturan y problematizan.[1] La estructuración de personajes que atraviesan esta etapa de la vida, en algunas de las obras más importantes de la literatura reciente en el norte, parte de una representación social (Bourdieu 1998) sobre la juventud vulnerable, pero al mismo tiempo violenta y, en muchos casos, empujada a la autodestrucción del cuerpo propio y ajeno como forma de existencia.

Las poéticas que se analizan en esta instancia han ganado premios, concursos; son reconocidas por la crítica de la región y están ingresando en la currícula de colegios y universidades, y en las agendas de las bibliotecas públicas. Circulan entre las lecturas de los y las adolescentes, de docentes y educadores. Es por eso que resulta de suma importancia retomar la categoría de "representación social" acuñada por Serge Moscovici (1979) en articulación teórica con nociones de Pierre Bourdieu (1995), para analizar la construcción del imaginario que ronda en torno a los personajes de estos escritores. Esta articulación permite leer los textos a partir de una metodología interdisciplinaria en la que convergen la sociocrítica, la sociología y la psicología social, otorgando profundidad al análisis de actores sociales que, en el paradigma adultocéntrico, se encuentran en segundo plano.

En el *corpus* propuesto se establece una tríada dinámica entre discurso- adolescencia/ juventud y cronotopo[2] que produce la fractura de los imaginarios tradicionales, siendo éstos contrastivos con los personajes de la literatura anterior de la región, en especial con las obras previas de Carlos Hugo Aparicio, Francisco Zamora, Gloria Lisé o Eduardo Aguirre, entre otros y otras, en donde la adolescencia y la juventud no aparecen relacionadas con problemáticas sociales como el suicidio, el consumo problemático, o la violencia ejercida en/por grupos (pandillas, "patotas"), entre otras.

En los textos de los autores del nuevo milenio, los y las adolescentes viven situaciones

[1] Este artículo fue presentado como ponencia en un simposio del *X Congreso Internacional Orbis Tertius.*

[2] Mijaíl Bajtín define el "cronotopo" como la "intervinculación esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura" (Bajtín 1989: 269).

límite que son problematizadas en la narración, no a manera de denuncia sino como una metáfora de la existencia misma. El suicidio, la droga, el sexo, la violencia machista y la pobreza son algunas de las temáticas que se refractan en las poéticas recientes de los escritores aquí abordados, para configurar otra imagen del norte y la frontera.

Ex- niños en las villas jujeñas

En julio de 2008 apareció el libro de relatos *Cuando llegó la brigada amanecía en el barrio*, de Federico Leguizamón, un narrador, poeta y ensayista jujeño nacido en 1982 que lleva publicados varios libros de poesía y ha recibido premios provinciales y nacionales. Fue publicado bajo el sello de la editorial Perro Pila con una primera edición de 200 ejemplares.

Esta obra podría resumirse en palabras del propio autor: “Soledad, depresión y muerte. Pobreza y juventud, generación sin futuro”. El libro cuenta con quince relatos recogidos en dos grupos que el autor tituló “Las fronteras”, escritos en 2004, y “Work in progress”, escritos en 2006. Además, contiene dibujos de Manuel Ortega, un diseñador gráfico jujeño y co-editor de Perro Pila. Estas ilustraciones no solo acompañan el texto, sino que además ejercen una función de relevo ya que lo complementan conceptualmente; las ilustraciones aparecen como escenas que ocupan el espacio de la hoja con el mismo protagonismo que el discurso lingüístico, ya que cortan el texto, irrumpen en él y lo vuelven otro.

Los relatos del primer grupo se estructuran a través del tópico del suicidio y la muerte. Todos remiten en mayor o menor medida al suicidio desde distintos puntos de vista y desde diversos personajes, e incluso textualizan situaciones posteriores a las muertes. Además, se observa una marcada presencia de la droga y la autodestrucción del cuerpo propio y ajeno en las tramas de estos textos. Entre los relatos que componen este grupo, el cuento “Nadar en el barro” narra un momento en la vida de un adolescente deprimido que quiere suicidarse. A través de un narrador omnisciente que enuncia, desde el punto de vista del protagonista, una frase taxativa sobre la provincia conjura el destino de los personajes: “En Jujuy todos los caminos conducen al suicidio” (Leguizamón 2008: 9).

Y si los caminos no conducen al suicidio, conducen a la muerte, como en “Good morning”, un relato que gira alrededor del plan de un adolescente para asesinar a todos sus compañeros del colegio y luego suicidarse. Aparecen en él dos de las variables teóricas que se consideran en este trabajo: el *ideosema* y la *representación social*. Respecto del primero, retomando la teoría de Edmond Cross (1992), José Castillo lo define como “estructuras de signos ideológicos socio-discursivos [...]; son una disposición o recurrencia textual que manifiesta formas de pensamiento, que reflejan posturas políticas, económicas, sociales, religiosas, morales, culturales, etc.” (Castillo 2017: 82). En el relato, el narrador afirma que el protagonista “Sabía que estaba de moda la locura y que los suicidas aparecían hasta en la sopa” (Leguizamón 2008: 11). La frase construye un puente entre el texto literario y el discurso social porque condensa en ella marcas ideológicas, posiciones sobre el mundo, una concentración del rumor social que circula y que el escritor decide retomar a través de la palabra literaria (Angenot 1988). Las palabras del autor, al resumir su obra, pueden

leerse fácilmente en estas líneas que, de alguna manera, retoman las estructuras del sentir (Williams 2000) de una generación atravesada por la crisis económica y social del 2001 en Argentina.

Sobre la segunda variable, Moscovici afirma que las representaciones sociales constituyen una forma de pensamiento social porque surgen en un contexto de intercambios cotidianos de pensamiento y acciones entre los miembros de un grupo social; forman parte de un conocimiento de sentido común que, a la vez, manifiesta la diversidad de los agentes y la pluralidad de sus construcciones simbólicas (Moscovici 1979). En este sentido, el relato retoma representaciones sociales sobre el mundo adulto en contraposición con el mundo joven/adolescente, característica que se repite en la mayoría de los textos analizados en esta oportunidad. El personaje, abandonado por su padre para irse con una familia paralela, decide morir si él no regresa:

> …tengo que decir que todos los días y todas las noches [...] pensé en él con toda su fuerza, su voluntad, fe, o como quieran llamar a ese destello que nos distrae de nosotros mismos, en su padre y en esa sombra apareciendo en el pasillo que después, semanas y meses, regresaba para gritar y asustarlo porque quebrara el tejido de naderías que lo ayudaba a moverse desde que tenía conciencia y desde que el viejo no aparecía" (Leguizamón 2008: 11).

Es así como el mundo adulto se presenta como hostil, desencarnado y abandónico, en la medida en que no ejerce las tareas de cuidado.

La escritura de Leguizamón expande los límites de la teoría (Nallim 2017) y propone un narrador en primera persona con conocimientos de narrador omnisciente, que sutilmente deja marcas enunciativas que lo incluyen dentro del relato, pero no dentro de la acción. Cuando aparece en la focalización, conoce los pensamientos y emociones de los protagonistas, pero actúa como un vecino testigo, un amigo, un compañero de escuela, etc. En este relato también se textualiza la pobreza como parte de la violencia económica que termina decantando en la violencia física: "Era tan pobre que tenía que quemar a las víctimas […]. Seguir las reglas era aceptar su destino" (Leguizamón 2008: 11).

La lectura de este texto remite a la "masacre de Carmen de Patagones"[3] en 2004, unos años antes de la publicación del libro de Leguizamón. El 28 de septiembre, un adolescente entró en la clase y le disparó a sus compañeros y compañeras, matando a tres e hiriendo a otros cinco. Luego salió al pasillo, cargó nuevamente el arma que le había robado a su padre y le disparó al quiosquero. Fue declarado inimputable por su edad, y trascendió, según su testimonio ante la Jueza de la causa, que había asesinado a sus compañeros porque le decían "Pantriste" y lo molestaban por su timidez. Desde la presidencia de la Nación, Néstor Kirchner declaró dos días de duelo, y en todas las escuelas se realizaron jornadas de reflexión sobre el *bullying* (denominación que para ese entonces era relativamente nueva en el país), y se leyó una carta del Ministerio de Educación en todas las escuelas. Sin dudas, éste fue un suceso que sentó las bases

---

[3] Ese caso tuvo alta repercusión mediática, volviéndose conocido como la "masacre de Carmen de Patagones".

de algunas estructuras de la dimensión simbólica del pensamiento argentino. Desde reflexiones teóricas sobre la situación de los y las adolescentes que son violentados/as por sus compañeros/as de clase, hasta el chiste cruel de que no se puede confiar en ningún niño/a tímido/a, la construcción de un imaginario sobre la adolescencia se vio, sin dudas, atravesada por este suceso. Es pertinente entonces el concepto de *habitus*, entendido por Bourdieu como el conjunto de posiciones y disposiciones en la estructura social –estructuras estructurantes– a partir de las cuales los sujetos perciben el mundo y actúan en él (Bourdieu 1991). Este concepto permite observar de qué manera los agentes contribuyen a generar identidades, ya que las diferentes condiciones de existencia producen *habitus* diferenciados (Bourdieu 2002:171). Un tiempo después del caso de Carmen de Patagones, Leguizamón publicó este relato que volvió sobre esa temática, dejando en evidencia la exteriorización del *habitus*, creando un personaje que planea matar a quienes, por defecto, deberían ser sus amigos.

En "La espera", otro de los relatos que constituyen el primer grupo de textos de este libro, aparece el *ideosema* intertextual de la pobreza como destino. La trama se desarrolla como la fotografía de un desempleado que espera que el sonido del teléfono cambie su suerte. Sentado en un sillón, sueña y sufre mientras llora pensando en el trabajo y el amor: "Espera. El teléfono no respira" (Leguizamón 2008: 12). La precarización laboral configura el espacio propicio para una juventud sin futuro, arrojada al hastío de vivir hasta que llegue la muerte.

En "El drogado" se puede observar una de las tantas representaciones sociales de la adolescencia: la del adolescente atravesado por el consumo problemático. En este texto, un joven que consume marihuana para poder dormir es avalado por su abuela, su tutora, ya que ambos encuentran en ella la única solución ante la autodestrucción total del cuerpo del chico. No es solo el relato de "un drogado": es el relato de una vida signada por el aparente determinismo que ejerce la ausencia del Estado en la vida de los consumidores problemáticos de los barrios "del interior", más olvidados que los olvidados. El chico y su abuela se vuelven cómplices sin querer, pues el consumo es lo único que parece calmar al adolescente: "La idea de una dosis diaria de marihuana fue de la abuela que lo encontró acostado, con una aguja entre los dedos. Ahí estaba, tan tranquilo, que la abuela comprendió que esa era la forma más barata de pagar la solución para los problemas" (Leguizamón, 2008: 13).

Se retoma entonces, en este relato, la representación social de los adolescentes en relación con las drogas, imagen recurrente en los medios de comunicación y en las campañas de prevención siempre dirigidas a las adolescencias como "etapa vulnerable". No obstante, en este relato el consumo problemático toma un giro, pues deja de ser un problema para plantearse como una suerte de solución ante el derrumbe del futuro.

La escritura versátil de Leguizamón se hace evidente en "El asesino", una confesión condenatoria del asesino del intendente, el gobernador y el director del colegio. En este relato en primera persona, interpelando a un interlocutor –que por momentos es el lector, y por momentos la sociedad–, el narrador hace reflexiones filosóficas sobre el poder de las palabras como herramienta de culpabilidad o salvación, y sibre el delito como única salida: "…decidí, después de todo, la salida más racional: en vez de matarme iba a matar a los otros" (Leguizamón 2008: 27). Este es, a nivel estético, el relato más logrado del libro y

del que se desprende el título del mismo. La inclusión de la idea del método para matar (y sobrevivir), y la fundamentación bíblica de los asesinatos, condensan todos los tópicos de los relatos anteriores. Jujuy es presentada en este texto como una mujer por la cual vale la pena morir, pero al mismo tiempo como un espacio destinado a la muerte "de uno mismo y suicidio colectivo: suicidio colectivo masivo" (Leguizamón 2008: 28). Nuevamente aparece la figura del joven como asesino, confeso en este caso, y no precisamente como un justiciero o un luchador por las causas justas, sino más bien como un sociópata que encuentra razones místicas para sus actos criminales. Aparecen *ideosemas* como "patria y religión" condensando en el discurso del asesino su conservadora justificación, y concluye con otra frase que describe la provincia como un espacio y un tiempo imposibles para el futuro de cualquier joven: "Es el pueblo y no la naturaleza la que determinan la conducta de un hombre. Un hombre sensible busca el mar y quizás por eso se hable del alma del navegante. Jujuy es muerte: muerte de uno mismo y suicidio colectivo: suicidio continuo masivo" (Leguizamón 2008: 28).

Los relatos de "Work in progress" son cuatro textos que también se estructuran mediante los tópicos de la muerte ("Pañuelitos en el cuello") y las imágenes cotidianas del barrio ("Tarjetita de invitación"), pero aparece uno nuevo: el de la locura. Los adolescentes de este libro viven en un contexto de vulnerabilidad que los expone a muchas miserias: la falta de trabajo, el consumo problemático como única salvación y la pulsión de asesinar.

Cuando llegó la brigada amanecía en el barrio es un libro ecléctico e impredecible en el que es difícil anticipar las escenas de cada uno de los relatos. En él se refracta una provincia en decadencia, una ciudad transitada por los personajes del barrio que transforman el espacio popular en un cúmulo de miserias. Adolescencias y juventudes se presentan sumidas en este derrumbe, asistiendo a él con sus propias vidas como ofrenda.

"No son los golpes los que me duelen, estoy solo"

Despiértenme cuando sea de noche (2010, Editorial Nudista) es el primer libro de Fabio Martínez, un escritor salteño nacido en 1981 en Campamento Vespucio, que migró a Córdoba para estudiar Comunicación Social. Actualmente se desempeña como profesor de nivel secundario y es un referente de la literatura juvenil en ambas provincias, siendo incluido en programas de la currícula de nivel secundario y en antologías impulsadas por los gobiernos provinciales y nacionales.

Su ópera prima es un libro de ocho cuentos breves sobre la adolescencia, el sexo, las drogas y primeras experiencias. Esta obra se abre y se cierra con dos relatos contundentes sobre la juventud y la experiencia corporal de vidas que recién inician, en muchos sentidos. En ambos, el narrador personaje utiliza la primera persona para contar los hechos sin psicologismos. Los textos están protagonizados por jóvenes que surfean "rituales de iniciación" con la inocencia de un niño y la valentía de quien no conoce el peligro.

El primer relato, "Llueve en Tartagal", describe las aristas de la relación entre el narrador personaje, Sol y su novio Iván. Un joven periodista siente el peso de la precarización laboral cuando le dicen que la única ganancia posible de su publicación es la pauta publicitaria en una ciudad azotada por la desocupación. En este espacio, la

corrupción y el avance del narcotráfico acometen sobre la vida de niños/as y jóvenes que aparecen "tirados en el suelo, con las ropas sucias y los ojos cerrados" (Martínez 2010: 15). Es recurrente en la narrativa de Martínez la presencia de la ciudad, con sus noches y sus fiestas, que se presenta como el escenario propicio para la interrupción de la inocencia con la que comúnmente se asocia el fin de la niñez.[4] En el relato analizado, la noche comienza temprano para los jóvenes: por las tardes, son parte de una suerte de ritual de consumo en el que lo único importante es pasarla bien: "Iván me dijo las reglas. Nadie me había dicho que tenía que respetar pautas para drogarme. Pero cuando habló, intuí que todo lo que decía era improvisado. La única regla clara que entendí fue la de no traer mujeres, las demás hablaban de lo mismo: ser discreto, no hablar de más" (Martínez 2010: 16).

A pesar de la única regla de no llevar mujeres al ritual, el papel de Sol es central en la trama. Es ella quien oficia de maestra de ceremonias en las tardes de pasta base y cocaína. A lo largo del libro, se pueden observar otros personajes femeninos centrales, contra-hegemónicos, mujeres adolescentes y jóvenes libres de los mandatos de sociedades en las que la heteronorma rige las estructuras de conducta. En este sentido, no resulta raro entonces una escena de sexo entre Sol, Iván y el narrador, construyendo un ambiente de complicidad y amistad.[5]

Lo mismo sucede en el relato que cierra el libro, "Estaba solo y yo lo acompañaba". En él, un grupo de adolescentes se escapa del colegio para experimentar relaciones libres, despojadas del mandato de la monogamia que parece no existir en los jóvenes personajes:

Como era costumbre, desayunamos y nos separamos en parejas, pero Pato dijo cambiemos, tomó de la mano a Virginia y la llevó a la pieza. Sentí celos, pero después busqué a Clara. Era tarde, Antonio ya la tenía contra la pared. Me quedé con Fanny (Martínez 2010: 108).

La representación de la adolescencia que construyen estos cuentos es la de sujetos libres, inexpertos e inocentes que se juntan para soportar mejor su existencia en un mundo de adultos incomprensivos. El homoerotismo, poco presente en la literatura regional relevada hasta el momento, aparece como una forma más de reivindicar la libertad:

> Con Pato nos acariciábamos. Nos dábamos besos en la boca y Antonio le pasaba la lengua por el hombro y el cuello, mientras Virginia ponía cara de asco. Clara se reía y quería hacer lo mismo con Virginia que la corría con su brazo. Fanny, en cambio, la besaba con lengua a Clara. Nos reíamos. Nos sentíamos más unidos que nunca (Martínez 2010: 109).

---

[4] Se hace referencia a otras dos obras de Martínez: *Los pibes suicidas* (Editorial Nudista, 2013) y *Los dioses del fuego* (Editorial Nudista, 2020).

[5] Cabe aclarar que la experiencia sexual textualizada roza los límites del abuso y es necesario leer entre líneas para identificar las prácticas de violencia machista que se ejercen entre los personajes de Martínez. Sin embargo, en el texto los personajes no toman consciencia de la dimensión del hecho. Resulta interesante preguntar entonces si no se dan cuenta por su inexperiencia en la vida o si es un acto consciente y deliberado, lo que convendría desarrollar en otra investigación pues merece una lectura desde bases teóricas distintas a las que se proponen en esta oportunidad.

A lo largo de "Estaba solo…" se construyen dos representaciones sociales claras: por un lado, la de los y las adolescentes viviendo ritos de iniciación, acompañándose unos a otros, armando trincheras para sobrevivir a un mundo hostil y autoritario, en el que reina la incomprensión. Por otro, el texto presenta un mundo adulto que aborda la amistad entre estos adolescentes desde el escándalo y toma la decisión de juzgar y romper vínculos de compañerismo y amistad, con una actitud correctiva ante la libertad conquistada. Como afirma Silvia Piñeiro Ramírez (2008), siguiendo la línea de Serge Moscovici, las representaciones sociales constituyen una forma de pensamiento social porque surgen en un contexto de intercambios cotidianos de pensamientos y acciones sociales entre los agentes de un grupo social; por esta razón, también es un conocimiento de sentido común que a la vez refleja la diversidad de los agentes y la pluralidad de sus construcciones simbólicas. En el caso de los personajes que estos escritores han elegido narrar, las representaciones sociales se han construido por la pertenencia a similares espacios sociales, el campo intelectual que los contiene, el paradigma adultocéntrico imperante y la pulsión violenta que parece regir el universo de la argentinidad del siglo XXI.

Si se tiene en cuenta la totalidad de los relatos, es posible leer una recurrencia temática en *Despiértenme*…: la de la precarización del trabajo que puede palparse claramente en la situación del narrador personaje de "El suplente": un docente (que trabaja en un barrio azotado por el riego de agroquímicos) intenta hacer su trabajo en el caos de la marginalidad y el olvido. El narrador en primera persona desnuda los avatares del trabajo docente (la sala de profesores, el trabajo en la casa, la iniciación en el aula, etc.). La imagen del profesor joven y precarizado no es casual, dado que en Argentina los gremios docentes han sido siempre una parte importante de las movilizaciones sociales por el reclamo de los derechos de los y las trabajadoras. En este cuento, que utiliza la estrategia narrativa de la imbricación de distintos géneros,[6] el joven educador busca conseguir estabilidad laboral en un país en el que la educación pública carece de presupuesto. En su diario personal, relata el peso de la precarización laboral docente, dada la cantidad de horas que trabaja, el trato con los y las estudiantes y la burocracia de la Junta,[7] todo esto en un contexto de ruralidad en el que los estudiantes vomitan sangre debido al riego de químicos ilegales sobre su pueblo.

Este tópico se repite en la vida de los cadetes de "Deliverys". En este relato, el discurso se estructura a partir de la imbricación de dos historias; una funciona como marco de la otra para darle profundidad y contexto al relato. Este tejido posibilita la historia de un grupo de amigos que tiene una pelea violenta en el interior de un boliche, y que, como marco general, se haga alusión a la negligencia del Estado ante el asesinato de *deliverys*, trabajadores precarizados, azotados por la frágil economía del 2001-2002, y en el marco del conflicto del gobierno kirchnerista frente al sector empresario del agro. Luego

[6] El texto se estructura en tres tipografías distintas que separan el discurrir de la mente del personaje principal, las anotaciones en su diario personal y una suerte de denuncia en un lenguaje que, por momentos, resulta lírico por su lentitud y por la repetición de las palabras, creando un efecto de sonido distinto al del resto del relato.

[7] Hace referencia a la Junta Calificadora de Mérito y Disciplina, un sistema de puntaje mediante el cual los y las docentes acceden a sus horas de trabajo en las escuelas públicas.

de la pelea en el boliche –que constituye el nudo conflictivo del relato–, se construyen dos representaciones sociales claras: por un lado, la de los y las adolescentes viviendo ritos de iniciación, acompañándose en ellos, exponiéndose a situaciones de excesos sin dimensionar las consecuencias, y por otro lado, el texto presenta un mundo adulto que acude al rescate, tanto económico como organizativo, ya que la madre de los mellizos llega al lugar anteponiendo su condición de jueza, intentando obtener beneficios por su profesión. Maltrata verbalmente a los jóvenes, a los que considera responsables de la negligencia del hospital. El mundo adulto, en el texto, está regido por la prepotencia, el autoritarismo y la violencia.

Los textos de Fabio Martínez trasladan al lector a espacios y tiempos vertiginosos de los que se desprenden representaciones sociales de adolescentes y jóvenes en consonancia con el contexto social: Argentina después del 2001, la ciudad de Tartagal tras la privatización de YPF, Nueva Córdoba azotada por la violencia y la precarización laboral.

Los escenarios de derrumbe se replican en *Los pibes suicidas* (su primera novela, editada en 2013 en la editorial Nudista), que constituye una invitación a descubrir el mundo de la autodestrucción del cuerpo propio y del ajeno. Entre otras cosas, es una obra sobre un grupo de "pibes suicidas" que rondan los veinticinco años, viven Tartagal al límite y resignifican cada uno de los espacios de su ciudad-pueblo con la pulsión de quien espera migrar o morir. La obra relata escenas de la vida de Martín, un periodista fracasado que lucha por remontar su revista *Kátedra Zeta*, sin anunciantes desde que denunció a las monjas y desenmascaró la red de patotas y su relación con el poder en Tartagal y alrededores. Al mismo tiempo, el texto dibuja a sus amigos (el Porteño, el Culón, la Gringa y los pibes de los monoblocks) como un grupo de jóvenes prematuros, recién salidos de la adolescencia, que han nacido ya con la certeza de que no existe un futuro posible.

En esta novela, Martínez se vale de un narrador en primera persona, encarnado en el personaje de Martín, que no se detiene en descripciones extensas ni psicologismos; actúa y narra los hechos de una vida marcada por el hastío sin construir con esto una obra existencialista del siglo XXI. Está estructurada en cuatro partes y un preludio que vaticina la violencia que traza todo el relato. Este comienzo, que es un relato crudo sobre la muerte violenta de un cachorro en manos de un joven totalmente drogado, aparece antes de los datos editoriales y del título de la novela, y es un paratexto que se sobrepone inmediatamente cuando el lector abre el libro hasta el punto de confundirlo. Sin embargo, este texto que presenta a los personajes de Martín, la Gringa, el Culón y el Porteño, funciona como introducción a un libro que tematiza una forma de juventud, el consumo de cocaína y marihuana y el deseo de la muerte violenta, tema que lo atraviesa.

El epígrafe ("El mundo puede dividirse en dos grandes grupos: los que pensaron en suicidarse y los que no") anticipa uno de los grandes tópicos de la novela: el deseo de muerte, canalizado a través de la autodestrucción del cuerpo y la invasión del cuerpo ajeno desde la violencia o el abuso.

La primera parte presenta el *ideosema* intertextual de un quiebre inminente que contribuye a mantener la tensión durante todo el relato. La sensación de que "algo" está por explotar, de que algo dentro se rompe, es una imagen recurrente a lo largo de todo el libro. Ese algo puede ser un cuerpo, una sensación, un sonido en la cabeza, una línea de

cocaína, una pulsión, una persona joven. Se puede resumir la representación social que sugiere este texto en la palabra "explosión", porque eso sugiere la lectura, que los jóvenes son una bomba de tiempo a punto de explotar. En el plano de las estructuras sociales, los jóvenes pertenecientes a las clases sociales medias o bajas cargan con el estereotipo de ser siempre un potencial peligro y, por lo mismo, son criminalizados o asesinados en casos de gatillo fácil.

Hacia la segunda y la tercera parte de la novela, el conflicto de la privatización de YPF aparece de manera protagónica. Sin embargo, las manifestaciones parecen ser ajenas a Martín y sus amigos, quienes sortean su juventud entre drogas, encuentros con la corrupción y el narcotráfico, y noches en el boliche. Aun así, una frase resume la historia de la realidad menemista de los noventa: "Tartagal odia a Tyson y sus secuaces, pero hubo un tiempo en el que todos fuimos piqueteros" (Martínez 2013: 97).

El papel de las mujeres en el relato es sencillo pero significativo: representan el deseo inalcanzable y el amor imposible encarnados en La Petisa; la cosificación y el abuso sufridos por Micaela, quien es víctima de los deseos insatisfechos de Martín; la Gringa, por su parte, es un personaje marginal y oscuro que vuelve el relato hacia lo más violento de una vida sin proyecciones. Cada una se configura como parte del imaginario colectivo del amor romántico y los estereotipos que devienen de la heteronorma. Micaela y la Petisa representan los dos polos del amor romántico: el del deseo y el del deber. En este caso, la Petisa encarna lo platónico e inalcanzable, la "chica bien" que todos anhelan, mientras que Micaela es quien satisface los deseos carnales de Martín, por estar dispuesta a soportar sus desaires a cualquier hora en nombre del amor.

La Gringa, por otro lado, condensa en su persona la locura, la nostalgia y la soledad. Es una suerte de amiga del protagonista y oficia de anfitriona para las noches de droga y alcohol. Al igual que el personaje de Sol, al que ya me referí en este trabajo, la Gringa no responde a los parámetros femeninos de una sociedad conservadora. La representación social que de ellas se desprende es solo construida en este discurso, ya que no se corresponde directamente con el *habitus* de los espacios sociales de Salta ni con las representaciones sociales que pueden leerse en la narrativa de autores salteños representativos de fines siglo XX, como Carlos Hugo Aparicio, Francisco Zamora, Carlos Müller, entre otros, constituyéndose como una de las rupturas más significativas con este período.

Que se acaba el mundo

Como la Gringa, Sol y las estudiantes se escapan del colegio para tener sexo con sus compañeros de clase. En consonancia con Fabio Martínez, en la novela de Daniel Medina, *Detrás de las imágenes*, se construyen personajes adolescentes a contracorriente. Sofía y Alexia son dos de las protagonistas de este texto que, como afirma Hernán Sosa, ofrece "lecturas 'des-ocultadoras' respecto de diversas discursividades sociales del presente" (Sosa 2018). En esta novela editada por Nudista en 2018, se relata de manera fragmentaria un momento del apocalipsis zombie que azota a la provincia de Salta. Desde Buenos Aires, el medio *Qué pasa Argentina* registra todo lo que sucede dentro de las casas de los salteños zombies, habilitados por un gobierno que mantiene vigilados a los habitantes de la ciudad.

Sería reduccionista hablar de la novela de Medina centrándonos solo en los personajes de Sofía y Alexia, pero su composición formal es vasta y merece un trabajo aparte. La lectura de Hernán Sosa puede contextualizar el marco narrativo de esta historia que se organiza a través de las voces de un analista cinéfilo, el *top ten* de videos de zombies subidos a internet, un *youtuber* que resume películas, y las charlas en la redacción de *QPA*:

> En cuanto a la táctica narrativa para la recomposición del mundo, la novela de Medina apuesta por la polifonía enunciativa [...]. El narrador tiene la responsabilidad de presentar "los artefactos audiovisuales" intervenidos por otro personaje central, el salteño Juan López, a quien se atribuye –sin demasiadas precisiones– alguna responsabilidad en la debacle zombi (Sosa 2018).

Es una novela eminentemente polifónica. Entre las estrategias narrativas se puede relevar el distanciamiento del narrador, la inclusión de géneros, el suspenso que crea la fragmentación de las imágenes captadas en video y una suerte de auto-referencialidad que sugiere volver hacia la vida del autor empírico, periodista y escritor. En este texto, los personajes satirizan la salteñidad, ya cuestionada y ridiculizada en los cuentos del libro *Oparricidios* (2014, Intravenosa) del mismo autor. El apocalipsis es el mejor escenario para develar las bajezas de la iglesia católica y la clase alta salteña, sin que por ello los personajes "comunes y corrientes" se salven del ridículo. Entre los sobrevivientes, de quienes conocemos su accionar gracias a los videos de Julio López, se encuentran dos adolescentes que quedan atrapadas en un edificio, sin padres ni madres, solo bajo la tutela compasiva de los otros sobrevivientes.

Entre estas dos jóvenes se despliega un juego de seducciones y negaciones sobre la orientación sexual. Sofía, más resuelta y combativa que Alexia, se anima a avanzar y a cuestionar el velo machista y conservador que no les permite vivir sus primeras experiencias sexuales de manera libre:

> La chica flaca logra zafarse de los brazos con facilidad, pero la otra ataca de nuevo y, como una luchadora de sumo, abraza a su adversaria y ambas caen a la cama [...]
>
> - ¿Soy muy pesada?
>
> - Tus tetas pesan más que yo.
>
> - Pero son lindas ¿qué no?
>
> - Alexia se ríe. Sofía la besa en los labios.
>
> - No, no, nos están viendo… dice Alexia.
>
> - A quién le puede parecer raro que dos chicas se besen a esta altura de la humanidad.
>
> - No quiero que mi vieja pase por un café y vea en un monitor a su hija besándose con una compañera del colegio.
>
> - Sofía se levanta molesta.
>
> - Tu vieja parece de otro milenio, pero vos no tenés por qué ser igual que ella -dice Sofía (Medina 2018: 48).

Escenas como ésta ocurren a lo largo del relato, culminando en un vínculo que pasa de ser solo afectivo a sexo-afectivo, con la certeza de que el mundo se acaba en cualquier momento. Al respecto, Sosa afirma:

> …la novela hipotetiza a futuro sobre los derroteros de la intimidad y la sexualidad. Una de las tramas donde se evidencia con detalle este modo de disección mediática es la historia de Alexia y Sofía, dos amigas adolescentes que entablan una relación lésbica a lo largo de la novela, potenciada por las circunstancias del aislamiento -o al menos así lo sugiere el relato, en el caso de Alexia-. El registro de las escenas sexuales de los personajes concentra la atención de los trabajadores de Qué Pasa Argentina, voyeurs rentados que codifican el erotismo y la sexualidad según las posibilidades de edición de las filmaciones. Entonces, desde la perspectiva erotómana de Claudia, una de las empleadas de la redacción, el vínculo entre las adolescentes puede derivar, por ejemplo, en una escena de softporn (Sosa 2018).

Si bien la vida de estas adolescentes transcurre en un tiempo y espacio apocalípticos y la orfandad a la que las ha arrojado el confinamiento en el edificio las posiciona en un lugar de vulnerabilidad total, sus mayores preocupaciones son comer, jugar a la *Playstation* y descubrir el sexo. Escuchan música mientras sobreviven y buscan comida. Al amparo de Chicha, una suerte de curandera, surfean sus primeras experiencias al límite con la inocencia de dos niñas. Esta representación social que construye el texto de Medina, a través de la irrupción de sus diálogos frívolos, por ejemplo, humaniza a estas chicas que son constantemente cosificadas por el narrador de los videos, los planos de QPA y el personaje de Fausto.

En la figura de Sofía, además, se refracta la representación social machista que cuestiona la militancia feminista. Este personaje se construye como combativo a pesar de su corta edad y de la situación que se encuentra atravesando en el fin del mundo. Cuestiona constantemente la posición de los varones en esta dinámica familiar que establecen para la supervivencia, y deja explícita, en su discurso, una de las representaciones sociales más recientes sobre las militantes feministas en nuestro país: “¿No deberían estar los otros dos ayudándonos? Como que a esta altura del partido las mujeres no tendríamos que estar sirviéndolos, bah, digo, sé que por estas cosas me dicen feminazi, pero me parece lo básico” (Medina 2018: 110).

Otras de las representaciones sociales que circulan en este cronotopo apocalíptico es la de los curas pedófilos y los rugbiers de country. Éstas sin embargo se acercan más al estereotipo que a la representación sobre un espacio social. Contribuyen, asimismo, a recrear en esta novela el escenario más tradicional y salteño que es satirizado por Medina a través de sus personajes.

Conclusiones

A partir del análisis planteado, parece claro que hay una correspondencia entre lo que Bourdieu llama "estructura social" y lo que define como "estructura mental" en estos textos. Todos los personajes comparten la pulsión vital de experimentar el peligro, desde el cuerpo propio o con el cuerpo ajeno, a través de las drogas o del sexo. Además, la juventud refractada en estas poéticas está sumida en la vulnerabilidad que supone pertenecer a los estratos sociales más bajos del mal llamado "interior del país".

El *habitus* del que habla Bourdieu se evidencia claramente en estas poéticas ya que, en tanto miembros del mismo campo intelectual regional, estos escritores proyectan representaciones sociales de jóvenes y adolescentes cuyas vivencias los alejan, de manera violenta, de las representaciones sociales posibles en la literatura de una escena literaria anterior que incluiría a Carlos Hugo Aparicio, Francisco Zamora, Gloria Lisé, Eduardo Aguirre, entre otros y otras.

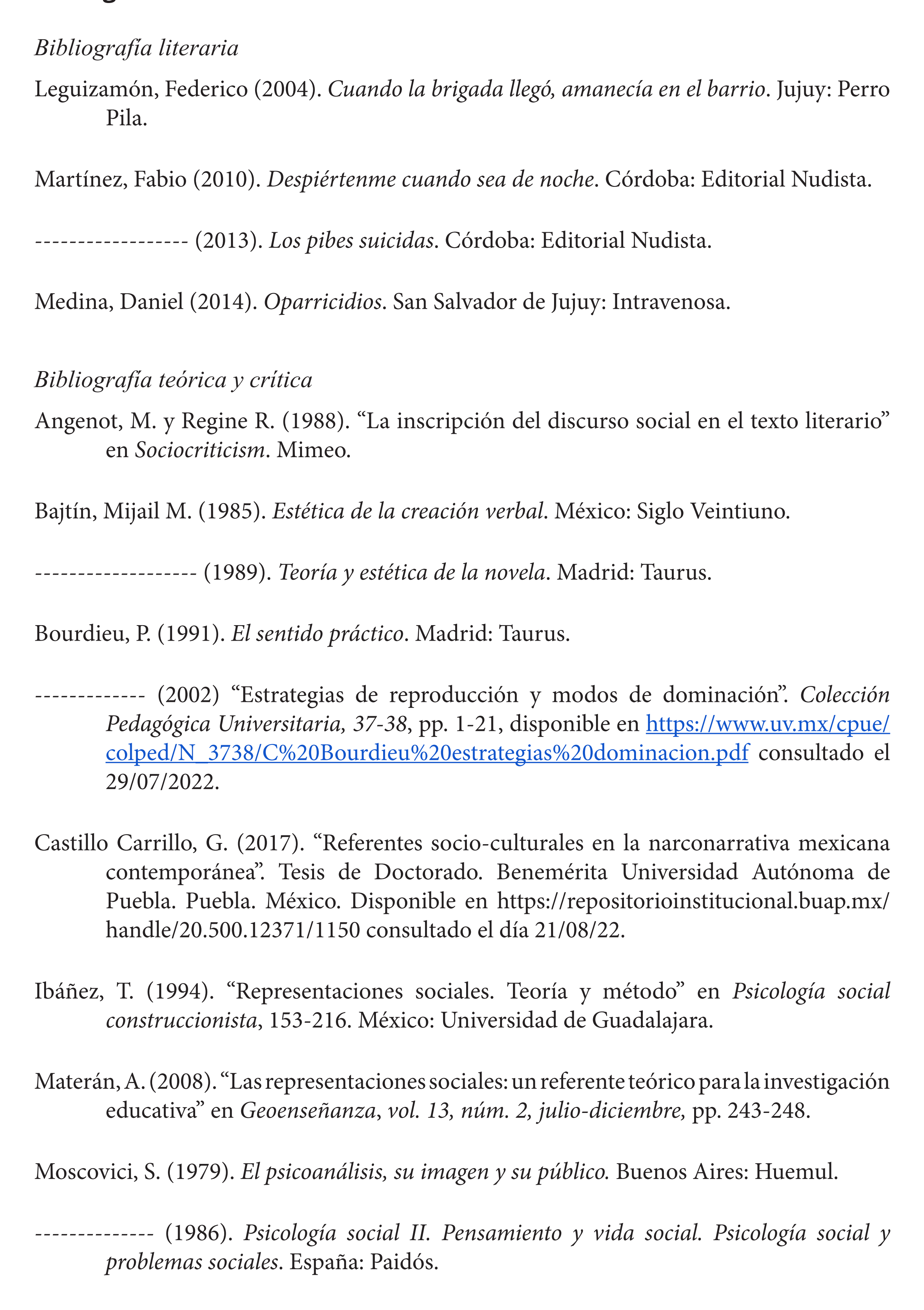
Hay una clara resignificación de las representaciones constituyentes de las estructuras cognitivas que, a través de las tensiones presentes en el *habitus*, pueden cambiar las estructuras objetivas.[8]

Resulta importante tener en cuenta las representaciones sociales que estas obras textualizan. La ficción de Martínez es una pieza fundamental en la literatura de Salta y de toda la región del norte. En 2003 Martínez ganó el tercer premio en el género "cuento" en un concurso del Fondo Nacional de las Artes, y sus textos fueron publicados por la Editorial Nudista en 2010 con un prólogo del escritor Fabián Casas. Su libro *Los dioses del fuego* obtuvo el primer premio en la categoría "Cuento" de los Concursos literarios provinciales 2014, de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta. La obra de Leguizamón es consagrada en su provincia siendo estudiada y leída en congresos y jornadas. Ha ingresado a la academia y forma parte del canon literario jujeño. Por otro lado, los relatos de Medina también han ingresado al canon académico y cultural de la provincia, siendo leído por parte de estudiantes universitarios y secundarios. En suma, son obras leídas por docentes, educadores y estudiantes.

Las representaciones sociales que de ellas se desprenden contribuyen a la creación del imaginario colectivo sobre los y las jóvenes que viven estos espacios. No son obras de aprendizaje ni dejan moraleja alguna sobre el consumo problemático o el abuso, las primeras experiencias sexuales o la pulsión de muerte. Configuran una nueva juventud en la literatura, violenta y marginal, combativa y profunda. Porque en el mal llamado interior, los y las pibas también existen.

---

[8] Las estructuras cognitivas son "los procesos mentales mediante los cuales las personas asimilan y dan razón de los hechos, reales o abstractos, que pasan por sus mentes; es decir, hablan de algo con sentido desde un lenguaje previo, inmerso en una red de significados de la cultura" (Hernández 2006:14).



Bibliografía

Bibliografía literaria

Leguizamón, Federico (2004). *Cuando la brigada llegó, amanecía en el barrio*. Jujuy: Perro Pila.

Martínez, Fabio (2010). *Despiértenme cuando sea de noche*. Córdoba: Editorial Nudista.

------------------ (2013). *Los pibes suicidas*. Córdoba: Editorial Nudista.

Medina, Daniel (2014). *Oparricidios*. San Salvador de Jujuy: Intravenosa.

Bibliografía teórica y crítica

Angenot, M. y Regine R. (1988). "La inscripción del discurso social en el texto literario" en *Sociocriticism*. Mimeo.

Bajtín, Mijail M. (1985). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno.

------------------- (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

Bourdieu, P. (1991). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.

------------- (2002) "Estrategias de reproducción y modos de dominación". *Colección Pedagógica Universitaria, 37-38*, pp. 1-21, disponible en https://www.uv.mx/cpue/colped/N_3738/C%20Bourdieu%20estrategias%20dominacion.pdf consultado el 29/07/2022.

Castillo Carrillo, G. (2017). "Referentes socio-culturales en la narconarrativa mexicana contemporánea". Tesis de Doctorado. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Puebla. México. Disponible en https://repositorioinstitucional.buap.mx/handle/20.500.12371/1150 consultado el día 21/08/22.

Ibáñez, T. (1994). "Representaciones sociales. Teoría y método" en *Psicología social construccionista*, 153-216. México: Universidad de Guadalajara.

Materán, A. (2008). "Las representaciones sociales: un referente teórico para la investigación educativa" en *Geoenseñanza*, *vol. 13, núm. 2, julio-diciembre,* pp. 243-248.

Moscovici, S. (1979). *El psicoanálisis, su imagen y su público.* Buenos Aires: Huemul.

-------------- (1986). *Psicología social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*. España: Paidós.

Nallim, A. (2018). "Cartografías literarias rupturales en Jujuy. Fronteras de contrabando. La poética de Ernesto Aguirre" en Guzmán, R. et al. (comp.) *Cartografías literarias. De la democracia al Bicentenario en el noroeste argentino.* Salta: Instituto de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades-CONICET.

------------ (2017). "Poéticas emergentes argentinas. Leguizamón: una escritura en éxtasis" en *Revista Iberoamericana*, *[S.l.]*, *ene. 2018,* pp. 869-888, disponible en https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/7554/7669 consultado el 26/08/2022.

------------ (2014). "La literatura del nuevo milenio en Jujuy: un espacio caleidoscópico" en *CUADERNOS FHyCS-UNJu*, *Nro. 45*, pp. 167-186.

Piñero, S. L. (2008). "La teoría de las representaciones sociales y la perspectiva de Pierre Bourdieu: Una articulación conceptual" en *Revista de Investigación Educativa 7, julio-diciembre, 2008*, disponible en http://www.uv.mx/cpue/num7/inves/pinero_representaciones_bourdieu.html consultado el día 2/09/2019

Sosa, H. (2019). "Melancolía y suicidio: una mancha temática en la narrativa argentina reciente" en *Jornaleros. Revista de estudios literarios y lingüísticos Año 4 / N°4 - agosto de 2019,* pp. 487-497.

--------- (2018a). "Figuraciones del presente en la narrativa de Fabio Martínez" en *Cartografías literarias: de la democracia al bicentenario en el noroeste argentino*. Salta: Instituto de investigación en Ciencias Sociales y Humanidades – CONICET.

--------- (2018b). "Ciencia ficción a la criolla: Detrás de las imágenes de Daniel Medina" en *Verbo de minas, juiz de fora*, *v. 19, n. 34,* ago./*dic*.pp. 163-193.

Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona. Ediciones Península.

Versiones del noroeste argentino en novelas de las últimas décadas: Andruetto, Posse, Huidobro

Narrative Versions of Northwestern Argentina in Novels of Recent Decades: Andruetto, Posse, Huidobro

*Raquel Guzmán**

Recibido: 20/01/2022 | Aceptado: 17/10/2022

Resumen

La constitución histórica y literaria del noroeste argentino se manifiesta como un problema de alcances teóricos y políticos. En el imaginario de la nación adviene como una tierra otra, ajena, distante y silenciosa, cuya presencia se diluye en una frontera ambigua y previsible. Caracterizada, en obras narrativas del siglo XIX y buena parte del XX, como lugar de huida, sitio de gestas que se desenvuelven entre lo histórico y lo mítico, y también como espacio de tradiciones rígidas y costumbres rústicas, su extrañamiento se acentúa con paisajes agrestes o naturaleza inconmensurable que anula o desvía a los personajes. En esta ocasión interesa indagar los imaginarios y representaciones del noroeste argentino que se construyen, en las últimas décadas, en novelas de María Teresa Andruetto, Abel Posse y Norma Huidobro, autores que no son nacidos en esta zona pero se han ocupado de ella, a fin de revisar la relación entre la literatura y la constitución sociocultural del país. La hipótesis de base es que las representaciones acuñadas en el siglo XIX siguen teniendo vigencia más allá de que los contextos aludidos atraviesen esa época. Si bien se atisban otras disputas, las mutaciones de la globalización, el capitalismo y la tecnología apenas aparecen para complejizar la imagen homogénea sostenida en el imaginario nacional.

Palabras clave: narración, noroeste argentino, representaciones, imaginarios.

Abstract

The historical and literary constitution of northwestern Argentina manifests itself as a problem of theoretical and political scope. In the imaginary of the Nation, it appears as another land, foreign, distant and silent, whose presence is diluted in an ambiguous and predictable border. Characterized in narrative works, dated from the 19th century and a good part of the 20th, as a place of escape, a site of deeds that unfold between the historical and the mythical and also as a space of rigid traditions and rustic customs, its estrangement is accentuated by wild landscapes or immeasurable nature that void or deviates the characters. On this occasion, it is interesting to investigate the imaginaries and representations of northwestern Argentina, which have been

* Argentina. Doctora en Humanidades. Consejo de Investigación Universidad Nacional de Salta. radallac@yahoo.com.ar

built in recent decades in novels by María Teresa Andruetto, Abel Posse and Norma Huidobro, authors who were not born in this area but have dealt with it, in order to review the relationship between literature and the socio-cultural constitution of the country. The basic hypothesis is that the representations minted in the 19th century continue to be valid beyond the contexts alluded to go through that time. Although other disputes are glimpsed, the mutations of globalization, capitalism and technology hardly appear to complicate the homogeneous image sustained in the national imaginary.

Keywords: Narration, Argentine Northwest, Representations, Imaginaries.

En medio de la nada

Cuando recorremos las rutas argentinas, resulta frecuente recordar la cita del *Facundo* (1845) de Sarmiento, "el mal que aqueja a la Argentina es la extensión",[1] y no se trata de compartirla o no, sino de la densidad significativa con la que esta frase ha cargado las representaciones de la Argentina. Llanuras, montañas, selvas, salares, desiertos aparecen ante nuestros ojos como espacios agobiantes entre ciudades; todo parece quedar lejos. Dicha "extensión" se asimila a un amplio espacio vacío o vaciado ya que invisibiliza todos sus componentes para transformarse apenas en un enemigo que no permite llegar al punto elegido. La "extensión" da a la distancia el carácter de un cuerpo inasequible.

A diferencia de la "frontera" –espacio de intercambio simbólico y de lenguajes–, la distancia, acentuada en el texto de Sarmiento, se manifiesta como corte, como fisura, el lugar donde nada puede hacerse.[2] La imagen aparece de modo recurrente para caracterizar la geografía, pero también para estratificar, discriminar y amputar la pluralidad del país. En esta ocasión permite ingresar a un espacio de representaciones asociado al noroeste argentino y que se construye en los textos a través de múltiples redes metafóricas. En el conjunto aparecen, por ejemplo, las notas escritas por Borges (2011) para la Secretaría de Turismo, que se detienen en descripciones breves de las ciudades, el paisaje, la historia, las relaciones con otros lugares, la flora, la fauna, el tiempo. Aquí los ojos del viajero descubren los detalles del mundo en su complejidad: "Pasar por Jujuy y no visitar las Lagunas de Yala es imperdonable, vegetación exuberante y verde en los cerros y arriba, en las lagunas, escondidas entre el follaje, silencio, agua y soledad./ Se deja Jujuy con pena, tanta belleza, tanta luz y tan breve la vida para gozarla" (Borges 2011: 250).

---

[1] "El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión; el desierto la rodea por todas partes, se le insinúa en las entrañas; la soledad, el despoblado sin una habitación humana, son por lo general los límites incuestionables entre unas y otras provincias. Allí la inmensidad por todas partes; inmensa la llanura, inmensos los bosques, inmensos los ríos, el horizonte siempre incierto" (Sarmiento 1991 [1845]: 21).

[2] Al respecto, cabe recordar las consideraciones de David Viñas quien apunta dos términos espaciales significativos que se abren con la generación de 1837, el desierto y el matadero. El primero es el vacío que provoca vértigo y urgencia por llenarlo, mientras que el segundo es lo crudo, lo impuro, lo pringoso (Viñas 1998:15).

En otros más recientes como *El interior* (2006), el relato de Martín Caparrós, la distancia se presenta como fractura que une fragmentos de un recorrido sinuoso, y encuentra en la crónica la lógica del *collage* para resolverse. La pregunta por la búsqueda que atraviesa el texto como *leitmotiv* supone lo desconocido y aún más, lo indescifrable. Por su parte, la salida y el regreso del cronista construyen dos escenas complementarias basadas en el contraste de lo lleno / lo vacío, lo transformado / lo natural, lo previsible / lo imprevisible, lo legible / lo ilegible, en el medio un movimiento incesante de la búsqueda: "Tucumán tiene tiene (sic) y sin embargo no la encuentro. No sé dónde sucede, cómo, cuándo. No sé si todo sucede en otra parte o si lo que sucede es lo que veo / y creo / que debería haber más / en otra parte. / No lo sé: me esquiva" (Caparrós, 2006: 429).

Los diálogos, registrados en estilo directo, así como la recuperación de datos históricos, generan en estas crónicas un efecto de habitabilidad de esos lugares esparcidos en el territorio, pero a la vez la dificultad para interpretarlos, los aísla.

En contraposición con el "espacio" que está habitado y es el escenario donde ocurren cosas, la distancia es recorrido vacuo; lo que importa es llegar. Con matices, pero en la misma dirección Hebe Uhart registra en "Tucumán" el camino hacia los valles calchaquíes,

> …recién estoy en el camino, en Santa Lucía, donde la gente planta rosas en la vereda y se ven muchas flores en el fondo de las casas, más atrás, los cerros flanqueados por arbustos altos. Y ahora viene el camino del monte, ni mirando hacia arriba con el cuello levantado se puede ver algo de cielo, todo es monte. Ni un sembrado a la vista, ni un hombre, todo es monte y ríos con el lecho seco. El colectivo levanta gente por el camino, una chica sube en medio de la nada. ¿De dónde habrá salido? (Uhart 2018:73)

En sucesivos diálogos con investigadores de la Patagonia, particularmente con Luciana Mellado, analizábamos el efecto de la representación de extensión y distancia en el imaginario que constituye los límites norte y sur del país. En *La Patagonia habitada* (2019), esta autora observa que

> …persiste una geografía imaginaria de la Patagonia que representa la región desde la gramática de la desmesura, la soledad y la lejanía. Esta imagen retrotrae su origen a los llamados textos fundacionales escritos por viajeros foráneos y tiene peligrosos usos teóricos y literarios centrados en la esencialización del sujeto y su aldea (Mellado 2019: 28).

Si bien el modo como se inscribe el noroeste y la Patagonia[3] en el Estado nación tiene distintas historias y composiciones, la distancia del centro político de decisiones permitió construir un imaginario pleno de estereotipos, esquemas simplificadores y reiteraciones

[3] "El país se puede dividir de tantas formas: de hecho este país se ha especializado en dividirse. Pero he dado con una división que me interesa: están por un lado, al norte de Buenos Aires, las regiones que crearon la Argentina; y por otro, al sur, las regiones que la Argentina creó" (Caparrós 2006: 14).

acríticas que se naturalizaron en los discursos afianzando fisuras e incomunicación. De ese modo se obturaron lecturas y se solidificaron peticiones acerca de temas y modos de escribir[4]. David Viñas (1998) sostiene la hipótesis de que la formación europea impuesta y dispuesta para las clases dirigentes del siglo XIX, a través de viajes y estudios, construyó un imaginario de referencia que se fue imponiendo como término de una comparación en la que nuestro país era algo por hacerse y debía marchar hacia aquellos modelos. Esta idea de "algo por hacerse" sostiene lecturas actuales de las producciones literarias tildadas como atrasadas o epigonales. Por su parte, Adolfo Prieto en *Literatura y subdesarrollo* advierte sobre el modo de trasladar los modelos económicos de dependencia para ocultar "las más graves inferencias socio-culturales" (2014: 63).

Cabe recordar que fueron numerosos los estudiosos que se ocuparon del problema de trazar un mapa abarcativo para comprender el sistema de interrelaciones desde el cual se aglutina o dispersa el discurso literario argentino. La misma categoría de "región" resulta rebasada por la complejidad del fenómeno, ya que incluye una dimensión empírica –ubicación geográfica, lengua, costumbres, tradiciones, experiencias comunes–, una dimensión relacional –que va de la búsqueda de afinidades para darle homogeneidad, a la identificación de polémicas para situar la heterogeneidad– y una dimensión teórica, que busca comprenderla en tanto campo cultural, semiósfera, escena literaria o recorte situacional del fenómeno. Lagmanovich (1974), Víttori (1986), Kaliman (1994) y Palermo (1987; 2005; 2012) son algunos de los investigadores que han focalizado las literaturas desde su situacionalidad, poniendo el acento en la manera como los autores locales construyen ese espacio.

En esta ocasión nos interesa indagar acerca del modo en que autores de otras zonas del país configuraron una imagen para el noroeste argentino en las primeras décadas del siglo XXI. *El inquietante día de la vida* (2001) de Abel Posse,[5] *Tama* (2006 [1993]) de María Teresa Andruetto[6] y *El lugar perdido* (2007) de Norma Huidobro[7] son tres novelas

---

[4]Al respecto Mellado cita a Graciela Cros, poeta que "formula una fuerte crítica a esta literatura que reproduce la imagen de una naturaleza determinista, y nomina a esa legislación discursiva estereotipada 'la ley del coirón' […]. La escritora no critica la presencia del paisaje local o regional sino su obligación temática, el deber referencial" (Mellado 2019: 28).

[5] Abel Posse nació en Córdoba; su madre perteneció a la oligarquía azucarera tucumana. Creció y se educó en Buenos Aires. Diplomático de carrera, vivió años en Moscú, Venecia, París, Tel Aviv, Praga, Lima, Copenhague y Madrid. Entre sus novelas se encuentran *Los perros del paraíso, El largo atardecer del caminante*, *El viajero de Agartha* y *El inquietante día de la vida*, que mereció el premio Trienal de Novela de la Academia Argentina de Letras en 2003. Entre sus ensayos cabe mencionar *La santa locura de los argentinos, Sobrevivir Argentina* y *Réquiem para la política.*

[6] María Teresa Andruetto nació en Córdoba. Publicó libros de poemas, obras de teatro, las novelas *Tama, La mujer en cuestión* y *Lengua Madre*, el libro de cuentos *Cacería,* y numerosos libros para niños y jóvenes entre los que se encuentran *Stefano, Veladuras, El País de Juan* y *La niña, el corazón y la casa, El anillo encantado, La mujer vampiro, El árbol de lilas, Campeón, La durmiente, Huellas en la arena, Miniaturas* y *Solgo.* Recibió en 2002 el Premio de Novela del FNA; en 2010 fue finalista Premio Novela Rómulo Gallegos, y en 2012 obtuvo el Premio Hans Christian Andersen 2012 por la totalidad de su obra para niños y jóvenes.

[7] Norma Huidobro nació en Lanús, provincia de Buenos Aires. Ha publicado *¿Quién conoce a Greta Garbo?; El misterio del mayordomo, La casa de la viuda, Te espero en la plaza, El pan de la serpiente, La mujer del sombrero azul; Cleopatra lo sabía.* Ha recibido diversos premios: "¡Leer es Vivir!", del Grupo Everest, España, El "Barco de Vapor" por su novela *Octubre, un crimen*, y el Premio "Clarín de Novela" por *El lugar perdido.*

que, desde distintos *locus* enunciativos, dan forma a imágenes de este noroeste. ¿De qué modo? ¿Qué versiones acentúan? ¿Qué versiones obturan? ¿Cómo articulan el noroeste y el país? ¿Qué imágenes de la tradición permanecen y cuáles se superan? Estas preguntas guían de alguna manera este acercamiento a los textos.

Representaciones narrativas

1. *El inquietante día de la vida* es una novela publicada en 2001 por Emecé, y fue reconocida tanto por sus propias características, como por la continuidad de la estética de Abel Posse, aunque también fue objeto de polémica, por la recreación que realiza del pasado argentino, como un tiempo grato que contrasta con el tiempo histórico de circulación de la obra. En esta novela el personaje central es Felipe Esteban, heredero de ingenios azucareros en Tucumán. Corre el año 1880 y su aristocrática vida en la "República de Azúcar" se ve alterada al enfermar de tuberculosis. Personaje narrador en la mayor parte del relato, Felipe Segundo –como lo llama la familia– diseña su mundo en el espacio del ingenio, un lugar en el que se siente satisfecho por todos los logros tanto económicos como de desarrollo y organización comunitaria. Ese espacio se expande en la ciudad capital, lugar de esparcimiento, en donde asiste a confiterías, teatros, conferencias y reuniones sociales. La enfermedad lo lleva a Buenos Aires primero y –cuando entiende que le queda poco tiempo de vida– marcha a París, para no tener que sufrir los impiadosos tratamientos que ve cercanos.

Desde el ingenio a la capital hay pocos kilómetros, pero el polvo cubre caballos y viajeros. Desde la capital a Buenos Aires el personaje muestra el cambio en las comunicaciones, de la diligencia –en la que viajó en su adolescencia– al tren con el que viaja en la madurez. De esta manera tiempo y espacio comienzan a entrecruzarse. Las dinámicas sociales, la vida iletrada de las mujeres "como el Tucumán profundo", la medianía de las costumbres donde "un hombre normal es un poco tonto y abombado", los rituales domésticos, y como aditamento fundamental las luchas políticas:

> Por suerte estamos nosotros en Tucumán, para impulsar a los nuestros, Avellaneda, nuestro pariente Roca, el tío Pepe y hasta el talentoso egoísta de Alberdi, para que las tres capitales: Tucumán, Córdoba y Buenos Aires, sean un eje de fuerza y decisión para la modernización y el progreso. (Por cierto que con los ladinos cordobeses la fundación de la verdadera Argentina no puede tener mucha constancia, pero son imprescindibles, aunque muchas veces traicionen como santiagueños). (Posse 2016: 15).

Las reuniones sociales son un escenario de la política; los debates entre Sarmiento y Alberdi continúan en las comidas y los cafés. "Gobernar es poblar", "hay que traer gringos rubios, no importan de dónde vengan". La escuela y la alimentación pueden transformar el país, convirtiendo a los habitantes en ciudadanos. A lo que Felipe agrega: "Con el tiempo, si el sueño se define, se podrá decir que la Argentina nueva fue el invento de dos tucumanos que se peleaban con un sanjuanino loco, pero genial" (Posse 2016: 18).

Más allá del polvo del camino, de la demora con que llegan los libros y de las desigualdades económicas, hay una clase social en Tucumán que es partícipe de los destinos del país, "bastión de cultura y civilización en el Norte". Paradójicamente Felipe ve a los trabajadores del ingenio como "seres anónimos", y se pregunta "¿qué atroz y equivocada esperanza los llevaba a tanto esfuerzo?"(Posse 2016: 36). Pero es allí donde busca una posibilidad para aliviar su mal visitando a Argimiro, el curandero, en una noche donde los ojos inyectados de sangre de un perro –el Familiar– le acercan la certeza de que todo es inútil.

También está Padilla, el ilustre médico que hace gala de su formación y del instrumental europeo que utiliza. Parece que Tucumán está cerca de los centros científicos del mundo. El espacio semiótico delimitado es irregular, atravesado por fronteras más o menos visibles y los personajes, aunque cercanos en el espacio, se distancian irremediablemente.

Ocurre algo semejante en el viaje a Buenos Aires: una puesta en abismo que confronta, por un lado, la travesía grupal en la cual Felipe ve la convergencia de las dos Argentinas, "ambas eran antagónicas y ambas trágicamente verdaderas", "una con leyes, alambrados y ejército nacional" y la otra de libertad absoluta, la de quienes "tenían todo porque nada deseaban". Y por otro lado el recorrido en tren: "Ahora recorría las mismas distancias. Pero era otro espacio. Ya no tenía la sensación de pertenencia –aunque vacía y bárbara– que había tenido en aquellos días inolvidables. La velocidad frivoliza la realidad, la torna insignificante" (Posse 2016: 84).

Buenos Aires se le aparece como "una peligrosa laguna de miserias humanas" en donde los inmigrantes se debaten entre las expectativas y la realidad de una "ciénaga tibia". Pocos iban al interior; "la inmensidad asusta", afirma el narrador. Las reuniones sociales y políticas le permiten ver que para quienes tienen lugares de poder, el interior ha pasado a ser solo escenario de recuerdos: "…el paisaje de Lules, de Tafí Viejo o de Monteros le deben parecer un telón de fondo barroco y descolorido por donde corre esa infancia que se perdió para siempre. Buenos Aires nos roba a la gente. ¿Qué queda de Tucumán en Roca, en Alberdi, o en el mismo Avellaneda? (Posse 2016: 112).

En París, la comida aparece como ese hilo mágico que le permite por algunos momentos volver a Tucumán, tamales y vino, "una orgía donde faltó un toque final del misterioso queso de Tafí" (Posse 2016: 203). En la dura lucha que establece con su cuerpo enfermo, se siente a veces como un gaucho feliz, afirmando que "yo también me anoté en la barbarie" (Posse 2016: 210).

La historia de Felipe se complementa con la voz de su sobrino Julio Víctor, joven paralítico que cuenta con el afecto y la confianza de su tío. Él será el encargado de que la enfermedad del personaje no se difunda, y parezca un viaje de negocios. En el final es un periodista del diario *La Gaceta*, y evalúa el lugar de Tucumán en la época de Juárez Celman: "hubo una sola generación de astutos, pioneros fuertes, después…los poetas. Mujeres y poetas…" (Posse 2016: 284); "Fuimos un breve sueño de grandeza" (Posse 2016: 285).

2. Por su parte, *Tama* es una novela breve de María Teresa Andruetto que recibió el Premio Manuel José de Tejeda de la Municipalidad de Córdoba y fue publicada en

1993. La historia de *Tama* está narrada por Milagros, la nieta de una familia conformada por una mayoría de mujeres de vida triste y difícil en un pueblo del interior de La Rioja. Son tres generaciones, desde Martirio, una abuela esforzada, que da vida a cinco hijas, y un hijo que, apenas llegado a la adolescencia, se va al sur a buscar otros horizontes. Tama vive de una mina de oro que gasta a los hombres hasta matarlos, y está rodeada de cerros y jarillales. Martirio y Tama son una simbiosis de dolor y sufrimiento, de lucha contra las adversidades de todo tipo (económicas, sociales, e incluso por la distancia). Aquí se presenta como un itinerario ambiguo, de extensión imprecisa, con caminos que llevan para no volver. La única que vuelve es Rosario:

> Volvió muchos años después, una tarde de comienzos del verano en que nadie la esperaba. Yo debía haber tenido por entonces unos cinco años y recuerdo de aquel hecho la sorpresa, los silencios, y enseguida el clima de fiesta que impregnó la casa por esa semana que pasó con nosotras […].
>
> Desde aquel día Rosario siguió yendo a Tama espaciada pero regularmente. Llegaba casi siempre para Navidad y solía irse antes que el año terminara […].
>
> Eso fue siempre así hasta que yo salí del pueblo (Andruetto 2003:64).

El relato que recompone la joven, con la información fragmentada que recupera de sus tías y su abuela, le permiten dar cuenta de su propia genealogía, y a la vez contar la historia del pueblo, que tiene como telón de fondo la historia del país. Las revueltas, la falta de trabajo, inundaciones, plagas, abusos de poder y enfermedades constituyen el escenario de *Tama*: "Cuando Delfina nació, al país llegaban intensas oleadas inmigratorias y los pesos oros dejaban paso a una nueva moneda, iniciando una sucesión de cambios que no ha tenido fin" (Andruetto 2003: 53).

Sin embargo, Tama (que de hecho referencia a un pueblo situado en la provincia de La Rioja, a 150 km de su capital y que según el censo de 2010 tiene 1.160 habitantes) está tan lejos que los beneficios del desarrollo de la generación del ochenta no impactan en la vida cotidiana. Es un pueblo de hombres violentos e indolentes, cuya vida transcurre entre la mina y los prostíbulos completando un escenario donde los proyectos son imposibles. La única luz la pone Martirio, la abuela fuerte que resiste cuidando las flores del patio de la casa, lavando ropa ajena para sostener a sus hijas y haciendo figuras de arcilla para los pesebres de Nochebuena.

También Milagros decide salir de ese lugar, como salió Luzmira, su madre, y confirma que "un mundo separa al pueblo en que he nacido de la capital del país". La distancia toma la forma de un cuerpo consistente que impide toda comunicación, todo intercambio.

Podríamos afirmar que dos rasgos sobresalientes acentúan la distancia, el carácter marcadamente femenino del mundo narrativo de Tama –en donde además las mujeres son descriptas con constantes referencias a la naturaleza– y la hipótesis que sobrevuela en el relato de que el aislamiento, la soledad y la incomunicación son condiciones que producen pobreza, falta de expectativas y una actitud sumisa y resignada.

No obstante, el mundo novelado es más un tiempo, el de la infancia: "empecé a sentir la necesidad de escribir sobre ese sitio y sobre mi abuela, lo que es decir sobre mí, en un intento desesperado, y quizás inútil, de que no se me murieran del todo" (Andruetto 2003: 83). El mundo del pueblo se transforma en una suerte de edad préterita, *locus amoenus* por los afectos, pero así también estado previo, sin desarrollo. Algo que no creció y nunca crecerá.

3. Norma Huidobro ganó el Premio Clarín[8] en 2007 con *El lugar perdido*, una novela que narra la semana que pasa Ferroni, un torturador, en Villa del Carmen, Jujuy en 1977. Una voz en tercera persona, pero que focaliza en la mayor parte del relato la perspectiva de este personaje, da forma a una experiencia de choque entre la vida porteña y la vida del pueblo, entre un cazador y su presa, entre dos mundos incomunicados.

Villa del Carmen –ficción de pueblo de Jujuy– aparece como un lugar "con un calor inmundo", "demasiada, tierra, demasiadas piedras", calles de piedra o de tierra, escasos vehículos, bares precarios, maldecido por el personaje: "Entonces para qué recorrerlo? ¿para qué caminar por esas callecitas de tierra? […] ¿para qué, si él simplemente detestaba todo eso, la tierra, las piedras, los pueblos, la gente estúpida de los estúpidos pueblos?" (Huidobro 2007: 64).

En Villa del Carmen vive María Valdivieso, una joven que recibe cartas de Matilde, una amiga que se fue a trabajar a Buenos Aires. Matilde y José Luis, dirigente sindical, son buscados por la policía y creen que sus amigos del norte pueden saber de ellos. El contraste entre Ferroni y María responde a los estereotipos del poder, hombre / mujer, ciudad / campo, experiencia / ingenuidad, fuerza / fragilidad, voz / silencio. Desde ese lugar el policía considera que logrará fácilmente su objetivo.

Los personajes de Villa del Carmen son mujeres; los hombres se fueron a buscar mejores condiciones. Allí están además de la joven, su abuela, con quien atiende una fonda, y Natividad, una anciana cocinera analfabeta, que vive en las afueras del pueblo y por quien María tiene un especial afecto. María es el objeto de persecución del torturador y mientras espera el momento de conseguir los datos la observa, despreciando su figura flaca, su rostro de piedra, su aspecto de árbol seco. Le resulta indescifrable, pero a la vez como un objeto que le dificulta obtener la información para poder volver a Buenos Aires.

Más allá de las fragilidades de la trama novelesca, la construcción de espacios asume las tradicionales diferencias. Desde el título, "El lugar perdido", adjudica a lo desconocido y lejano el carácter mítico de "lo perdido". ¿Para quién? ¿Para qué? ¿En dónde se ubica la mirada que busca? ¿En Buenos Aires? ¿En el perseguidor…? Paralelamente el epíteto que se reitera en el relato, "lugar de mierda", acentúa la carga peyorativa.

A diferencia de *Tama*, en donde la cultura otra es objeto de traducción, en una búsqueda de los elementos organizativos que puedan darle forma, en *El lugar perdido* se presenta la imposibilidad de comunicación al asumirse la cultura rioplatense como lo "organizado" y el resto como lo ajeno, lo inorgánico, lo despreciable.

---

[8] Cfr Giaccaglia, Roberto (2011) "Por qué no leer un Premio Clarín" en https://criticacreacion.wordpress.com/2011/02/15/por-que-no-leer-un-premio-clarin-de-novela/

Imaginarios en pugna

Estas tres novelas pertenecen a autores argentinos y fueron publicadas en la primera década del presente siglo. Las tres contextualizan gran parte del relato, o su totalidad, en el noroeste argentino y, a pesar de sus importantes diferencias en la textura narrativa y en la densidad ideológica que las sostiene, comparten la visión dicotómica del país. Forman parte de las constelaciones simbólicas orientadas a regir el orden de los discursos y las prácticas sociales: son imágenes producidas por sujetos en el ámbito de una cultura y una época (Victoriano et al. 2013).

Dice Luciana Mellado, refiriéndose a la Patagonia, que más que valorar la verdad o falsedad de los enunciados narrativos, es dable reconocer "los vínculos que ellos privilegian y promueven con grupos sociales específicos para producir y reproducir otras imágenes" (Mellado 2015: 77). En el caso que aquí nos ocupa, reconocemos tres ejes de problematización: la tensión distancia-frontera, la determinación territorial y la historización / deshistorización de la trama.

La expresión sarmientina continúa vigente. La distancia, como ya dijimos, se configura como un opuesto a la frontera, en términos geopolíticos parece ser un vacío donde toda conexión y comunicación se fractura. Además los extremos separados por la distancia son asimétricos: uno constituye el polo de la capital –con la carga semántica de cabeza / centro / arriba– y el otro pierde esos semas al alejarse de ese núcleo. En términos semióticos, toda traducción se vuelve improbable, lo cual convierte a cada extremo en un mito o un fetiche, ya que es imposible conocerlo. La representación del país se convierte en la suma de fragmentos, mientras que las regiones son islas de un archipiélago inconexo. Beatriz Sarlo sintetiza los discursos en pugna referidos al "desierto", y el modo como se transforman y reaparecen en distintos autores desde Sarmiento hasta el siglo XX, de la mano de Echeverría, Mansilla, Martínez Estrada, Canal Feijóo, Borges, y hace evidente en el discurso crítico el fantasma del vacío (Sarlo 2007: 25-29).

En las novelas que aquí nos ocupan, los caminos de los personajes hacia el norte comparten los semas de vuelta hacia lo oscuro, opaco, triste y, en el caso de Felipe, por momentos esa pesadez atañe también a Buenos Aires frente a Europa. Los viajes del personaje hacen ostensible que, del mismo modo como Europa oculta en su relato el origen de su riqueza, Buenos Aires repite esta actitud con el resto del país.[9]

A su vez, en cada extremo los acontecimientos parecen ocurrir, condicionados por las circunstancias y características del lugar; los cuerpos mimetizados con el paisaje, los objetos y las prácticas responden a esas carencias o posibilidades que cada lugar ofrece. Los cambios son posibles si se sale de ese espacio acotado. Por cierto que no se trata del determinismo de fines del siglo XIX, sino de una suerte de moldeado social que se impone a los sujetos, como formaciones y deformaciones del imaginario de constitución del país. La organización narrativa sostiene versiones de una identidad[10]noroéstica, de un modo de ser y de vivir, de formas de construir la economía y las relaciones interpersonales, no se

[9] Cfr "La mirada a Europa: del viaje colonial al viaje estético" (Viñas, 1995: 13-59).

[10] Cfr Hall 2003.

refieren a algo dado sino que se trata de un diseño palimpséstico que se alimenta de nuevas escrituras. Convergen los estereotipos, las convenciones, las tradiciones articuladas a una voz narrativa que se allana o discute posiciones.

Las tres novelas refieren a momentos históricos precisos en el discurso, la de Abel Posse a fines del siglo XIX y principios del XX, reiteradamente ubicados a través de acontecimientos y personajes; la de Andruetto a la primera mitad del siglo XX, y la de Huidobro al año 1977, en la dictadura. Sin embargo solo en *El inquietante día de la vida* hay una pregnancia histórica: los avatares de la enfermedad de Felipe, su devenir, las relaciones con su familia, la herencia, los intercambios sociales, todo está atravesado por los cambios histórico-políticos y las transformaciones sociales del Centenario de la Revolución de Mayo. Pero lo interesante es que se trata de un regreso crítico y problematizador del rol que le cupo a la aristocracia argentina en la construcción del país.

En *El lugar perdido*, a pesar de la datación cronológica, sólo la presencia del torturador sitúa la época; en Villa del Carmen no parece ocurrir la dictadura; no sólo es un lugar lejano sino también deshistorizado. El estereotipo anula la problematización. En *Tama* la historia es un telón de fondo, apenas sugerida en datos como “el terremoto grande” o referencias a la aparición de ciertas marcas comerciales como “los bizcochos Canale”; esto es así porque la intensidad del relato está puesta en las pasiones que mueven a los personajes para construirse a sí mismos en un mundo lleno de adversidades. Microhistoria de mujeres que cimentan su lugar en los huecos de los relatos oficiales.

Colofón

El *corpus* de novelas que hemos considerado aquí nos devuelve una imagen del noroeste argentino como una tierra otra, ajena, distante que insisten con las representaciones de un país haciéndose, un cuerpo inconcluso, fragmentario o desgarrado. La pobreza aparece como un rasgo común, insistente y sin salida, cuyas causas parecen no tener nada que ver con las políticas nacionales. Versiones de lugares cuya distancia les hace perder todo peso específico en las lides del estado. Como dice Alejandra Nallim,

> El desafío para configurar un mapa literario argentino plural es prender los focos a todas sus “lugarizaciones”, aquellas que la historiografía, la academia, la crítica especializada, el mercado y el periodismo cultural las han mantenido apagadas, en penumbras o con destellos dispersos. Es momento de desviar la mirada de los núcleos fagocitadores, desandar los caminos para volver a transitar y habitar la casa, nuestro domicilio en el mundo (Nallim 2018: 14).

Quizás, parafraseando a Hall, tendríamos que preguntarnos a quién le sirve el debate sobre las regiones; qué necesidad hay de identificar “regiones literarias”; quién las necesita… Y quizás podríamos considerar que son conceptos agotados, que ya dieron lo que tenían que dar, que las posibilidades ahora giran en torno de otros interrogantes, como en qué redes tópicas se entraman, y en qué sistema adquieren su valor. Las mutaciones de la globalización y el capitalismo instauraron otras lógicas que complejizan la imagen

sostenida por los nacionalismos. La producción literaria del noroeste también registra esta controversia; una tensión entre alimentar las líneas genealógicas, las representaciones estereotipadas y correlativamente gozar de sus beneficios, o dar cuenta de la complejidad socio-cultural-ideológica-discursiva, y aceptar las dificultades para publicar, difundir y aspirar al reconocimiento.[11] La representación de las regiones –en este caso del noroeste– es un debate más o menos explícito pero necesario, con una fuerte carga política y económica, que ha consolidado ciertas imágenes en el tiempo, pero que también la literatura deberá someter a debate.

Bibliografía

Andruetto, María Teresa (2003 [1993]). *Tama.* Córdoba: Alción.

Borges, Jorge Luis (2011). *Textos recobrados (1956-1986)*. Buenos Aires: Sudamericana.

Caparrós, Martín (2006). *El interior*. Buenos Aires: Planeta.

Guzmán, Raquel (2020). "La literatura en Salta: un campo en/de disputa" en *Actas del Congreso de Literatura Argentina*. Buenos Aires: Teseo. En https://www.teseopress.com/literaturasdelaargentina/chapter/la-literatura-en-salta-un-campo-en-de-disputa/

Hall, Stuart (2003). "Introducción. ¿Quién necesita identidad?" en Hall S. y P. du Gay, *Cuestiones de identidad cultural.* Buenos Aires: Amorrortu.

Huidobro, Norma (2007). *El lugar perdido.* Buenos Aires: Alfaguara.

Lagmanovich, David (1974). *La literatura del noroeste argentino*. Rosario: Biblioteca.

Mellado, Luciana (2015). *Cartografías literarias de la Patagonia en la narrativa argentina de los 90.* Rawson: Secretaría de Cultura de la Provincia de Chubut.

Mellado, Luciana, comp. (2019) *La Patagonia habitada. Experiencias, identidades y memorias en los imaginarios artísticos del sur argentino.* Viedma: Universidad de Río Negro.

Nallim, María Alejandra (2018). "Itinerarios disruptivos para leer las Literaturas de la Argentina". Conferencia dictada en el Encuentro de la Red de Estudios de las Literaturas de la Argentina. UNT. (mimeo).

Palermo, Zulma et al. (1987). *La región, el país. Ensayos sobre poesía salteña actual.* Salta: Comisión Examinadora de Obras de Autores Salteños.

[11] Cfr Guzmán 2020.

Palermo, Zulma (2005). "Los estudios regionales, un debate centenario". Congreso Nacional de Literatura Argentina. Mimeo.

------------------- (2012). "De cánones y lugarizaciones" en Massara Liliana, Alejandra Nallim y Raquel Guzmán, *Literatura del Noroeste argentino. Reflexiones e Investigaciones.* S.S. de Jujuy: ProhumUNJu.

Posse, Abel (2016 [2001]). *El inquietante día de la vida*. Buenos Aires: Planeta.

Prieto, Adolfo (2014). *Literatura y subdesarrollo. Notas para un análisis de la literatura argentina*. Buenos Aires: Eudeba.

Sarlo, Beatriz (2007). "En el origen de la cultura argentina: Europa y el desierto" en *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Sarmiento, Domingo F (1999). *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*. Buenos Aires: Emecé.

Uhart, Hebe (2018). *De aquí para allá*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Victoriano, Felipe y C. Darrigrand (2013). "Representación" en *Diccionario de Estudios culturales latinoamericanos.* Coordinado por M. Szurmuk y R.Mckee Irwin. México: Siglo XXI.

Viñas, David (1995). *Literatura argentina y política. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Buenos Aires: Sudamericana.

Vitori, José Luis (1986). *Literatura y región.* Santa Fe: Ediciones Comegna.

ARTÍCULOS

Estación central de Miguel Collazo: Dos historias, dos viajes y un día en La Habana

Central Station by Miguel Collazo: Two Tales, Two Trips and a Day in La Habana

*Martha Barboza**

Recibido: 01/09/2021 | Aceptado: 26/07/2022

Resumen

El presente artículo forma parte de un proyecto de investigación focalizado en la novela urbana latinoamericana contemporánea, producida desde mediados de la década de 1970 hasta la primera década de este siglo. Tiene como objetivo crear un espacio de reflexión teórico-crítica sobre estas novelas producidas por escritores latinoamericanos. Se hace hincapié en las condiciones históricas y socioculturales que han posibilitado la emergencia de este subgénero, en los diferentes modos discursivos que intervienen en las representaciones imaginarias de los espacios urbanos, en la configuración de los sujetos-personajes que los habitan y en las historias que en cada uno de ellos se construyen. En esta oportunidad, el análisis crítico está centrado en la novela *Estación Central* (1993), de Miguel Collazo, la cual forma parte del corpus seleccionado para el desarrollo del mencionado proyecto. Se analiza aquí de qué modo el autor construye una representación imaginaria de la ciudad de La Habana, durante un día lunes de 1947, cómo se configuran los personajes-sujetos que la habitan y las historias que se tejen alrededor de ellos.

Palabras clave: novela urbana, representación, sujeto, ciudad, modernidad

Abstract

This article is part of a research project focused on the contemporary Latin American urban novel, produced from the mid-1970s to the first decade of this century. Its objective is to create a space for theoretical-critical reflection on these novels produced by Latin American writers. Emphasis is placed on the historical and sociocultural conditions that have made the emergence of this subgenre possible, on the different discursive modes that intervene in the imaginary representations of urban spaces, in the configuration of the subject-characters that

* Argentina. Licenciada en Letras y Especialista en Entornos Virtuales de Aprendizaje. Profesora Adjunta en las cátedras Literatura Hispanoamericana, Teoría Literaria I y II en la carrera de Letras de la Sede Regional Tartagal-Universidad Nacional de Salta. Directora del Proyecto de Investigación "Ciudad, sujeto y escritura en la configuración de la novela urbana contemporánea latinoamericana", Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta (CIUNSa.). mcbarboza05@gmail.com



inhabit them and in the stories that in each of them they are woven. On this occasion, the critical analysis is focused on the novel *Estación Central* (1993), by Miguel Collazo, which is part of the corpus selected for the development of the aforementioned project. It will be analyzed here how the author constructs an imaginary representation of the city of Havana, during a Monday in 1947, how the characters-subjects that inhabit it and the stories that are woven around them are configured.

Key words: urban novel, representation, subject, city, modernity

Desde el advenimiento de la modernidad al continente latinoamericano, en las primeras décadas del siglo XX, las grandes ciudades y las capitales han sido objeto y protagonistas de vertiginosas transformaciones. Estos cambios han ido rediseñando los espacios urbanos y modificando las formas de vivir en ellos y de representarlos. Sin embargo, la ciudad latinoamericana, desde su fundación, ha iniciado un proceso de evolución y modelización constante, adquiriendo así un papel más que destacado no solo en la conformación de los Estados-naciones y constitución de las identidades nacionales, sino también en la construcción discursiva de las mismas. Es decir que casi al mismo tiempo en que se producen las transformaciones de las ciudades, suceden también los cambios en los modos de representación de la experiencia urbana. Por lo que "no solo habría que pensar en una semiótica urbana que estudiaría la ciudad como texto, como inscripción humana en el espacio, sino también, como medio de interacción e integración de las diferentes prácticas de los sujetos" (Berg, 2009, p. 2). Los desplazamientos, recorridos e interacciones que estos sujetos practican en la ciudad contribuyen a configurarlos como actores sociales que dan cuenta del espacio que habitan en función de lo que en el mismo acontece. Entonces, y en consonancia con lo que expresan algunos autores, una ciudad no solo está hecha de hierro, ladrillos y cemento, sino también de palabras. Como construcción física y discursiva es permanentemente modelada por la sociedad y la cultura que la atraviesan y transfiguran espacial y temporalmente (Berg, 2009, Aínsa, 2000, Gelpí, 2017)

Es en el espacio de la ciudad donde las tensiones y los conflictos de la vida moderna adquieren mayor visibilidad, pues se convierte en el escenario de las nuevas tecnologías, de las nuevas formas de consumo y en el destino de un gran número de migrantes campesinos. Los gobiernos, con sus políticas económicas y sociales, acompañan lo que consideran el necesario progreso que implica este proceso de modernización. Sin embargo, este aparente estado de bienestar que se vive, sobre todo, en las grandes urbes, resulta "opacado" debido a la emergencia de grupos marginales, esto es, sujetos que va desechando la modernidad. Ello da lugar a interrelaciones sociales entre múltiples y diversos sujetos y comunidades, que muestran cómo las ciudades pueden ser inclusivas o exclusivas.

Ahora bien, en este contexto de modernización que experimentan las principales ciudades de la región, que se prolonga a lo largo de varias décadas, emergen reconfiguradas y se consolidan formas discursivas, como las crónicas y novelas urbanas, poesías y cancioneros populares, que narran y describen las experiencias y los conflictos sociales vividos por sus habitantes. Pero es en la narrativa, particularmente en la crónica y novela

urbanas, donde las grandes ciudades representadas se muestran como "(…) la expresión condensada de las tensiones políticas, económicas y culturales de la sociedad" (Aínsa, 2000, p.26). Los espacios urbanos saturados y desbordados por el tráfico congestionado, las dificultades en el transporte, la contaminación ambiental y el hacinamiento "(…) niegan las notas optimistas del progreso con las que se proyectó, hasta no hace mucho, la ciudad del futuro en los planos visionarios de urbanistas y utopistas." (Aínsa, 2000, p. 26). Lugar de transformaciones, de apropiaciones e intervenciones, la ciudad se convierte simultáneamente en maquinaria y protagonista de la modernidad (De Certeau 1996, p. 107)

En el caso de la novela urbana (y también de la crónica), existen, según Juan Gelpí (2017), dos modos de representar la construcción imaginaria de la ciudad, su sociedad y su cultura: por un lado, se encuentra la mención y proliferación de indicios que mantienen, en mayor o menor medida, una correspondencia con la "realidad", como nombres de barrios, calles, parques, avenidas, monumentos, edificios y sujetos que habitualmente la recorren. Por otro, se encuentra la modalidad en la que el contacto con la sociedad y cultura urbanas es más oblicuo y fragmentario, así, por ejemplo, la mirada resulta un importante indicio de las relaciones urbanas intersubjetivas, o la exploración de los espacios de encierro o interiores de las ciudades, o la superposición o montaje, al estilo collage vanguardista, de las imágenes urbanas transpuestas en el mundo imaginario de la novela (pp. 7-8). Sujetos, voces y ciudad dialogan e interactúan en el espacio narrativo generando en el lector un efecto de "realidad", pues todos estos elementos ingresan, en la historia del relato, filtrados y modelizados de acuerdo con los códigos e intenciones estéticas e ideológicas dominantes en el momento o a los que adhiere el autor.

Como muchas ciudades latinoamericanas, La Habana ha sido protagonista, testigo y escenario de diferentes procesos socioculturales y políticos que han ido transformando progresivamente su fisonomía y sus significados, en función de una concepción vital e ideológica de la ciudad. A lo largo de su historia, y particularmente del siglo XX, La Habana, como cuerpo físico y social, ha ido transformando su forma y su sentido como consecuencia de los cambios sociopolíticos, económicos y culturales experimentados. Y las miradas literarias, cada una desde su horizonte ideológico y estético y, desde sus propias experiencias urbanas, han ido capturando momentos, lugares y sujetos, los que transfigurados por la ficción se han convertido en ciudad escrita. Así, escritores como Alejo Carpentier, Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Fina García Marruz, Senel Paz, Lisandro Otero, Miguel Collazo, entre otros, han escrito "su" Habana, cada uno, desde su particular forma de vivir y "ver" la ciudad. Sus ficciones ponen de manifiesto la pluralidad de perspectivas e interpretaciones de una realidad social, política y cultural. (Barboza 2018, p. 4).

Miguel Collazo (La Habana,1936-1999), escritor y artista plástico, cuya obra narrativa, publicada entre 1966 y 1997, se destaca por exhibir una poética particular, en la que combina hábilmente la ciencia-ficción con reflexiones existenciales que le permiten exponer la miseria humana en todas sus dimensiones. Sus novelas y cuentos narran y describen la vieja Habana, sus ambientes, calles y sus habitantes con sus rostros diversos. En general, su obra constituyó un elemento extraño y hasta perturbador en un contexto y en un tiempo en que en la narrativa cubana dominaban temas como la lucha contra delincuentes, la zafra, y otros asuntos inmediatos y concretos relacionados con

la situación cubana de entonces. Y su obra, que se desarrolla en el juego profundo de la imaginación, con escasa acción visible, llena de oscuridad y sugerencias, llevó a considerar a su autor como una especie de "extraño en el Paraíso" (Comas Paret 2011: p. 1). Si bien Collazo recibió varios premios por su producción narrativa, ésta fue poco favorecida en su época, y casi olvidada por los lectores y la crítica actuales. No obstante, constituye uno de los paradigmas de la narrativa cubana de todos los tiempos, pues en ella confluyen e interactúan una multiplicidad simultánea de perspectivas, tales como realismo simbólico, lírica filosófica, fantasía humorística, imaginación distópica, realismo "sucio", ficción súbita y fabulación gótica (Garrandés, 2019, p. 165). Entre sus obras, se destacan: *El fantástico mundo de Oaj* (1966), *El viaje* (1968), *Onoloria* (1973), *El arco de Belén* (1976), *El laurel del patio grande* (1978), *Estación Central* (1993) y *Dulces delirios* (1997).

Su novela *Estación central*, se publica en un momento en el que Cuba atraviesa la crisis del Período Especial (1989-1995), pero la historia narrada transcurre, en La Habana, un día lunes de 1947. Solo un momento de una década también convulsionada y de crisis para la isla, aún en relación de dependencia con los Estados Unidos. Los efectos de la recién iniciada posguerra; los grupos mafiosos que, con el guiño cómplice del gobierno estadounidense, habían convertido a Cuba en una especie de país-casino; la crisis política y social, debida al fracaso del proyecto reformista del presidente Ramón Grau San Martín y de su promesa de orden y honestidad administrativa, abrieron paso a un gobierno atravesado por la corrupción, la represión y persecución política[1], situación ésta que alimentó los incipientes planes revolucionarios de Fidel Castro que culminarán al final de la década siguiente.

Ahora bien, ésta es la historia que se puede leer en los documentos y ensayos existentes de la época, pero ¿cómo vivían una ciudad como La Habana y sus habitantes este momento de efervescencia, sobre todo política, en sus calles y en el ajetreo de su cotidianidad y de sus historias anónimas? ¿Dónde se escriben esas historias? Precisamente, *Estación central*, novela urbana por excelencia, hace posible que, en un mismo espacio narrativo, se crucen varias vidas, diferentes conflictos y destinos que experimenta cada personaje consigo mismo y con el entorno sociocultural de la ciudad que habitan. Los protagonistas, dos hombres, Ray y Balbuena, recorren y padecen, casi al mismo tiempo, la ciudad de La Habana durante un día lunes de 1947. Ambos, movidos por objetivos diferentes: Ray, visitar a su amante; Balbuena, con un perro callejero, llegar a la casa de Bebo para conseguir algunas monedas que sacien el hambre que lo aqueja. Son habitantes comunes que narran, durante el trayecto de sus viajes por la ciudad, uno en tranvía y otro caminando, sus propias historias de desencuentros y recorridos que se dilatan con asfixiante lentitud. Dos formas de andar la ciudad, de transitarla no solo con sus cuerpos, sino también con sus relatos, que atraviesan y organizan los lugares, los eligen, los reúnen a la vez en frases e itinerarios que conforman lo que De Certeau llama relatos de espacios (1996, p. 127).

[1] Ramón Grau San Martín fue presidente constitucional de la República, desde el 10 de octubre de 1944 hasta el 10 de octubre de 1948. Su programa de corte reformista, revolucionario en teoría, nunca fue llevado a la práctica, ni siquiera con sus limitaciones, y solamente quedó expresado en la demagogia verbal. En su mandato creció la corrupción administrativa y el gangsterismo hasta límites insospechados. También desató una violenta represión contra el movimiento obrero y campesino (https://www.ecured.cu/Ram_San_Martin).

Ambos personajes inician su travesía urbana casi al mismo tiempo, pero desde diferentes y opuestos lugares de la ciudad: Ray, desde la Terminal de Trenes (Estación Central) hacia otro punto o barrio donde vive su amante, y Balbuena, desde las afueras hacia la casa de Bebo en el centro de La Habana, cerca de la Estación Central. Los dos pretenden abordar un medio de transporte público, para iniciar sus viajes, pero solo Ray lo concreta. La descripción y el relato que hacen de su situación de partida muestran su condición social y el aspecto deplorable de los medios de transporte urbano:

> Alrededor de las cuatro de la tarde Ray logró coger un tranvía desde la Terminal de Trenes para dirigirse a la casa de Luisa, allá en Pocito y Hospital, altos del “Bar Las Brisas, Comidas”. Era un tranvía viejo y sucio que, a esa hora, parecía ser el único que rodaba por La Habana, con su traqueteo de ruedas, de carrocería con piezas sueltas y su chisporroteo de cables (…) Y él estaba allí, en aquel ruidoso, tiznado y polvoriento tranvía lleno de chinches y de piojos, luchando por hacerse sitio en el pescante trasero, entre el calor, la gritería y los empujones, maldiciendo a todos los tranvías y guaguas del mundo (Collazo, 1993, pp. 5-6).

Este inicio de recorrido traumático y negativo, para Ray, lo lleva a la evocación en que las condiciones de viaje eran mejores, con tranvías limpios, cómodos y frescos; pasajeros y pasajeras bien vestidos, perfumados, con bombones y rosetas de maíz. En cambio, Balbuena permanece en su presente de miseria y necesidad, solo pretende, sin dinero, subir a una guagua que lo acerque a su destino, la casa de Bebo, y le ahorre un tramo de la larga caminata que debe hacer:

> Más o menos a esa hora, Balbuena estaba parado bajo el sol en medio de la Calzada del Cerro, los pies ardiéndoles dentro de los zapatos, sobre el pavimento en llamas. Pensaba (…) sobre la posibilidad de que esa “COA” que venía bajando por la calzada tal vez detuviera ligeramente su marcha, y (...) él pudiera abordarla de alguna manera (...) de modo que le permitiera adelantar unas cuantas cuadras antes de que el conductor llegara a él solicitándole el pasaje, momento en que se tiraría de la guagua (Collazo, 1993)

Los dos personajes se mueven en un espacio sociocultural del que forma parte el espacio urbano de La Habana de los cuarenta y en el que suceden las anécdotas y experiencias de sus recorridos. Las imágenes capturadas de ese espacio son “filtradas” y distorsionadas por mecanismos que transforman cada percepción exterior en experiencia psíquica, haciendo que tal espacio se convierta en experimental, en un espacio vivido por dos sujetos con percepciones y experiencias diferentes de una misma ciudad. Siguiendo este sentido, Fernando Aínsa (2000) afirma que,

> (…) aunque la dimensión natural del espacio urbano es la extensión, al ser vivido es, además, “intenso” al concentrar en su interior ese ser hecho de parcialidades de la imaginación. “Ex-tensión” e “intensión”, o simplemente, tensión, son dos caras de una misma realidad de lo real. La espacialidad externa que genera el orden

> urbano, tiene siempre el reverso de una espacialidad intensa vivida interiormente, lo que no supone un espacio dual, sino un solo y mismo espacio que, por un lado, es exterioridad y por otro, interioridad, peculiar manifestación "in-tensa" de lo "ex-tenso". (p. 32)

La Habana, siguiendo a De Certeau, es la ciudad-lugar que Ray y Balbuena, cada uno desde su experiencia "geográfica" interior y exterior, convierten en espacio practicado. Estos espacios son animados y producidos por una serie de movimientos que los personajes van desplegando en sus desplazamientos. De ese modo, las calles de La Habana, como lugares geométricamente definidos por el urbanismo con nombres indicadores (Pocito y Hospital, Calzada del Cerro, Estación Central, Hotel Nacional, Parque Central), se transforman en espacios por intervención de estos dos personajes (1996, p. 129).

Así, Ray y Balbuena perciben, experimentan y padecen la ciudad, siempre de manera negativa, pero cada uno desde su propia historia personal y desde las necesidades que los mueven a recorrerla: Ray lo hace en busca de una satisfacción amorosa y Balbuena, para saciar el hambre de varios días. No viajan solos, Ray lo hace con los circunstanciales pasajeros que suben y bajan en cada estación, en un tranvía que se ha convertido en un personaje y habitante más de la caótica ciudad de La Habana y que a Ray permanentemente le recuerda la tortuosidad del viaje. Balbuena, a su vez, camina las calles y avenidas acompañado por un perro callejero, sarnoso y tan hambriento como él y con el que "dialoga" sobre su existencia miserable de hombre desocupado:

> El tranvía, la carriola, se detuvo a recoger y soltar pasaje al borde de la calle Luz, frente a la peletería La Celia (…). Una multitud asaltó el tranvía, forcejeando contra los pocos que querían bajar (…) El tranvía chirrió y echó a andar con chiquillos colgados por todas partes. (Collazo, 1993, p. 29)
>
> El tranvía rueda y cabecea chirriando, aplastado por dos mil atmósferas de peso, de calor y polvo (…) Allí dentro, entre cuerpo y cuerpo, no cabe ni la más fina aguja (p. 45)
>
> Allá en la Calzada del Cerro, Balbuena estaba inmóvil, tirado en un quicio, recostado contra una puerta de calle.
>
> (…) Los portales, las puertas de calle, los quicios sucios y los comercios; los papeles, el polvo apisonado junto a las columnas, las infinitas hileras de columnas de toda la Calzada del Cerro (…) Remolinos de polvo y papeles, de hollín y negras nubes de gases…
>
> Olor a gasolina quemada, a mierda de animales, a orine seco, perfume barato y café. Olor a ropas limpias, a ropas sucias, resudadas… Olor a pasteles, a pan recién horneado, a frituras, a mariscos, a fruta, a mujeres, a colorete, polvo facial, creyón de labios y cigarrillos de todas clases (p. 20)

A través de las retrospecciones, soliloquios e introspecciones de Ray, y de los diálogos y reflexiones realistas y existenciales entre Balbuena y su particular compañero de viaje, estos habitantes con nombre y apellido, pero de existencias anónimas, se desplazan,

también, desde sus presentes hacia sus pasados, donde la nostalgia y la evocación los trasladan a otra ciudad de La Habana, con otras costumbres y otras formas de vivirla, mejores que las que, en ese momento, están viviendo. Y esas historias evocadas, sobre todo por Ray, se aglutinan en su memoria y son expulsadas a través de un soliloquio desordenado y tan caótico como el ajetreo interminable de una ciudad donde el ruido, los gritos, las bocinas y los olores se entrecruzan y superponen contaminando la cotidianidad de la vida urbana. Historias de vidas, de bares y fondas con nostálgicos boleros, de trabajos desdeñados o perdidos, de negocios mafiosos, de huelgas, de las nuevas tecnologías que venden falsas promesas de progreso y trabajo, se suceden durante el recorrido de los personajes, en una trama narrativa en la que la lógica convencional de los acontecimientos está dada por los protagonistas y por el espacio urbano que los acompaña como un personaje más.

Ray vive y sufre la ciudad desde el espacio cerrado y en movimiento que es el tranvía. Observa cómo las calles, las estaciones, el ajetreo cotidiano, la gente con sus gritos y trajines, los comercios y bares, los ruidos y los olores pasan, ante su mirada, como cuadros de paisajes en movimiento enmarcados por las ventanillas del tranvía. Y en el interior de éste, la otra escena, poblada de sujetos urbanos, que suben y bajan, con sus pedazos de ciudad a cuestas (escolares, oficinistas, policías, vendedores, músicos), saturando el reducido habitáculo con un mosaico de voces e historias que se confunden con su propia voz interna. Remite esta escena a la *Novela del tranvía* (1887), de Manuel Gutiérrez Nájera, cuyo protagonista también narra y describe su recorrido, en este medio de transporte, por la ciudad de México. Su percepción y sus reflexiones se detienen no solo en el paisaje urbano, sino también en cada uno los pasajeros que suben o bajan, durante el viaje, imaginando, para algunos, posibles historias de vida.

Balbuena, en cambio, vive la ciudad de manera directa, en carne propia, sufre física y emocionalmente las miserias suyas y las de las calles que camina. Todo le es adverso, hasta el clima con el viento, la lluvia y el polvo castigan su suerte de hambre y soledad. Ese espíritu barroco que Alejo Carpentier señala como propio de La Habana en su ensayo "La ciudad de las columnas" (1976), se convierte en una especie de ilusión óptica, desde su espacio practicado:

> La ciudad parecía un espejismo inalcanzable (…) Nada era real en torno suyo, y todo estaba ahí, flotando ante sus ojos lagrimeantes.
>
> (…) Y los diseños ennegrecidos de las baldosas desgastadas dibujando rostros, animales fabulosos y monstruos de pesadilla, pájaros, mariposas, nubes cuerpos desnudos de mujer y sexo.
>
> El aire caliente y el polvo dorado ascendiendo entre los haces de luz oblicuos en el bosque de columnas (Collazo, 1993, p. 20)

Ambos personajes narran la ciudad desde el lugar en que el sistema los ha colocado: Ray desde el lugar "privilegiado" al que su trabajo le permite acceder y Balbuena, desde la marginalidad absoluta a la que ese mismo sistema lo ha arrojado.

La Habana se presenta, entonces, ante sus ojos y sus sentidos como un cúmulo de espacios interconectados a partir de las historias que narran los personajes. Cada uno de ellos se apropia de la ciudad de una manera distinta y articula, también de un modo diferente sus memorias y deseos. Desde la subjetividad de sus miradas, captan las miserias y deterioro de una sociedad en decadencia, que se proyecta en el caos del paisaje urbano.

Ahora bien, como se dijo anteriormente, Ray y Balbuena transitan la ciudad por rutas distintas, movidos por objetivos diferentes, y sus historias se desarrollan paralelamente en un mismo espacio urbano, en un mismo día y casi a la misma hora. Nunca llegan a encontrarse, sin embargo, hay un personaje que los une: Bebo López con el que cada uno tiene un vínculo diferente. Para Ray, es un sujeto especulador, charlatán, al que todos acuden para que les solucione sus problemas, que se compara a sí mismo con el Padre Las Casas y a quien dedica un momento de sus recuerdos para narrar su vida:

> A lo mejor andaba ya (Bebo) por las calles, a pie, naturalmente, acompañado de algún socio de tragos, de un pícaro de esquina o de algún triste menesteroso de sus buenos oficios. Sí, porque a Bebo López en particular, le encantaba ser el Padre Las Casas, y tener un buen material a mano para dar locos consejos, inventar teorías, redondear sentencias y, en resumen, no resolver nada. Todo eso lo divertía (…) ¿O era algo más oscuro y difícil de penetrar? ¡Quién podría saberlo! (Collazo, 1993, p. 37)

En cambio, para Balbuena es el gran salvador, el hombre que le prestará unas monedas para saciar su hambre y le conseguirá un trabajo que le permita salir de la miseria. Bebo encarna, en cierto modo, la figura del patriarca protector y es uno de los tantos personajes que forma parte del paisaje urbano de La Habana:

> Realmente es Bebo López un tipo encojonadamente raro. Tan raro que uno a veces no sabe qué coño pensar de él. Bueno, perrito, en definitiva, lo importante es que ayuda a la gente jodida y da montones de consejos (…) Siempre tiene alrededor diez o veinte desgraciados, diez o veinte muertos de hambre que él consuela y ayuda (…) (Collazo, 1993, p. 171)

El recorrido a través de la ciudad, previsto y planificado por ambos personajes y que tiene un destino preciso para cada uno, no se corresponde con las evocaciones desordenadas de la memoria. Así, sus historias de vida y sus anécdotas se intercalan y confunden con las historias de otros personajes y con reflexiones sobre la realidad de una sociedad que, además, pone en crisis esa *cubanidad* que los identifica como nación. Identidad que, según Bourdieu, se afirma en la diferencia y en el juego de oposiciones que sujetos y espacio aprehenden y perciben como naturales. (1979: 191)[2]

---

[2] Citado por Gisela Heffes, 2003, p. 170.

Además, el significado que adquiere el espacio urbano "es inseparable de la conciencia de los que lo perciben y lo sienten. El lugar es elemento fundamental de toda identidad, en tanto que auto-percepción de la territorialidad y del espacio personal" (Aínsa, 2000, p. 32). Sin embargo, esa *cubanidad* construida en la cotidianidad por sujetos específicos que habitan la ciudad, sus gustos, sus debilidades, sus preferencias, sus costumbres, se muestran irónicamente tambaleantes y contaminados por factores ajenos y extraños (vinculados, sobre todo, con la cultura estadounidense), que han comenzado a instalarse con cierta naturalidad en el pueblo cubano:

> Todo se enreda por aquí abajo, mientras que por allá arriba rueda y se desenlaza la buena fortuna entre brindis y banquetes, con gentes pegadas al jamón como ventosas. Causas, regulaciones y decretos leyes; nombramientos, cambios en los gabinetes, propaganda y mucho humo de los buenos tabacos por delante. ¡Y nada, la Cubanidad es amor! (Collazo, 1993 p. 168).
>
> Porque en este país encantado, amigo mío, nada se mueve si no hay un buen negocio detrás; esa es la cabrona verdad, no se deje engañar. Y luego ya sabe: mucha música, fuegos de artificios y carnavales, ¡y que viva el gran casino de la Cubanidad! (p. 184)
>
> Ahora saldría el Bebo de la barriada, con los bolsillos amplios, llenos de créditos ilimitados […] ¡Qué cosa más rara! El tono, el pulso y el ritmo de la famosa Cubanidad (p. 230).

De este modo, la ciudad de La Habana, como espacio sociocultural, se configura en una especie de escenografía cartográfica en la que sujetos y objetos transcurren en su cotidianidad. Esto es, se construye a través de dos universos narrativos: su espacio físico y su interpretación personal y social. Y las historias de quienes viven la ciudad se van transformando en relación con los cambios que se dan en el espacio físico de la urbe; y a su vez, éste se transforma en relación con las interpretaciones de sus habitantes (Rubio Gutiérrez, 2012, p. 68). El espacio urbano se convierte, además, en escenario del lenguaje, de evocaciones, de sueños y de imágenes, donde se cruzan miradas y discursos diferentes. Todo ello permite que las imágenes que cada personaje proyecta en el espacio narrativo se liguen a un imaginario que, desde lo individual transmite lo colectivo-urbano. Una ciudad, dos sujetos, dos miradas, dos recorridos (a pie y en tranvía), cada uno con sus historias personales, conectándose con un mismo punto de (des)encuentro (la Estación Central y Bebo). Las acciones narrativas y las acciones espaciales de los sujetos confluyen en un relato de viaje urbano, en una práctica del espacio, pues como afirma De Certeau, "El acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación (el *speech act*) es a la lengua o a los enunciados realizados (…)". Ray y Balbuena se apropian del sistema topográfico, al igual que el sujeto narrador se apropia de la lengua, estableciendo así, en el marco de la ficción narrativa, un "paralelismo entre la enunciación lingüística y la enunciación peatonal" (1996, p.109-110).

Con esta novela, netamente urbana, Miguel Collazo, desde una situación de escritura que se enmarca en un contexto de crisis sociopolítica, cultural y económica, construye la representación imaginaria de la ciudad de La Habana, en un día de 1947,

convirtiéndola en un espacio en el que la realidad social y cultural y el mundo de lo concreto, en lugar de desaparecer, se potencia. Desde una perspectiva, principalmente crítica, esta novela no se limita a hacer apuntes sobre la ciudad, sino que utiliza todos sus elementos como caja de resonancia a través de la cual la ciudad y los sujetos que la habitan se expresan. Voces, acciones, historias se proyectan, desde un pasado, hacia el presente de la escritura y la lectura, en un espacio urbano compartido que parece repetirse.

Bibliografía

Aínsa, F. (2000, 13 de noviembre). De espacio mítico a la utopía degradada. Los signos duales de la ciudad en la narrativa latinoamericana. *Revista del CESLA*, *(1)*, 23-37.

Barboza, M. (2018) Una voz, una mirada, una historia en La Habana especial (inédito)

Berg, E. (2009). Los relatos de la ciudad: papeles de trabajo. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, *(42)*. Recuperado el 19 de diciembre de 2017, de http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/relaciud.html

Carpentier, A. (1976). La ciudad de las columnas. En A. Carpentier, *Tientos y diferencias* (57-69). Buenos Aires: Calicanto.

Collazo, M. (1993). *Estación Central*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Comas Paret, E. (2011), Miguel Collazo: el hijo de un mundo sórdido. *Cuba Literaria*. Recuperado el 13 de marzo de 2019, de http://www.cubaliteraria.cu

De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

Garrandés, A. (2019). Miguel Collazo: por una literatura en los límites. En A. Garrandés, *Inquisiciones* (165-176). La Habana: Cubaliterariaa,.

Gelpí, J. G. (2017). *Ejercer la ciudad en el México moderno*. Buenos Aires: Corregidor.

Gutiérrez Nájera, M. (2005). La novela del tranvía. En M. Gutiérrez Nájera, *Obras XII, Narrativa I*. México: UNAM.

Heffes, G. (2008). *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Rubio Gutiérrez, H. (2012). La ciudad como relato: vínculos narrativos entre lugares significativos y la comunidad en J. M. Prieto González (coord.) *Poéticas urbanas. Representaciones de la ciudad en la literatura* (1° edición, pp. 63-94). Nuevo León: Universidad Autónoma de Nuevo León.

Los estudiantes toman la palabra: valoraciones y prejuicios sobre la lengua que circulan en las aulas de nivel secundario

The Students Take the Floor: Language Evaluation and Prejudices in Secondary School Classrooms

*Natalia De Luca**

Recibido: 15/02/2022 | Aceptado: 05/11/2022

Resumen

En el presente artículo se busca revelar qué representaciones sociales (Jodelet, 1986) sobre la lengua atraviesan los discursos de estudiantes adolescentes de dos escuelas secundarias de la provincia de Buenos Aires, mediante el análisis de dos entrevistas etnográficas realizadas. Estas nos permitirán detenernos en la relación *lengua-identidad* y, en particular, ahondar en cómo los estudiantes configuran su estilo lingüístico a partir de una contraposición con el mundo adulto y una variedad estándar escolarizada. También, cómo muchas veces en estas relaciones identitarias se traslucen estigmatizaciones lingüísticas basadas en prejuicios que configuran una oposición entre variedades "prestigiosas" y variedades "no "prestigiosas/legitimadas" y lenguas "vulgares". Por último, el análisis nos permitirá reflexionar sobre la importancia de la didáctica de la lengua desde un repertorio lingüístico heterogéneo y la valorización de las diferentes variedades que circulan en las aulas.

Palabras clave: representaciones sobre la lengua, estigmatizaciones lingüísticas, didáctica de la lengua.

Abstract

This article seeks to reveal the social representations (Jodelet, 1986) about language found in students' discourse at two secondary schools in the province of Buenos Aires, Argentina, through the analysis of two ethnographic interviews. We study the language-identity relationship and, in particular, how students construct their linguistic style in opposition to the standard variety used in schools and in the adult world. We also analyze how, quite frequently, these identity relations show linguistic stigmatizations based on prejudices that are part of an opposition between "prestigious" varieties and "non-prestigious / legitimate" varieties and "vulgar" languages. Finally, the analysis allows us to reflect on the importance of language teaching based on a heterogeneous linguistic repertoire and the appreciation of the different varieties present in classrooms.

Keywords: representations about the language, linguistic stigmatization, language didactics, language and identity.

* Argentina. Doctoranda en Lingüística (UBA). Magister en Análisis del Discurso (UBA). Docente en Universidad Nacional de San Martín. Centro de Estudios del Lenguaje en Sociedad. ndeluca@unsam.edu.ar

Introducción

Ya William Labov (1972) marcaba que ninguna lengua escapa a la variación lingüística: al ser usadas, muestran diferencias entre grupos de hablantes y no son únicamente compartidas y decodificables por todos. La lengua configura una parte central de la identidad, pues, por un lado, permite a los hablantes diferenciarse de los demás, integrar grupos y crear una perspectiva subjetiva sobre lo que los rodea; por otro lado, porque la manera de hablar dice mucho acerca de cada uno de ellos: acerca de dónde viven, con quiénes se relacionan, a qué grupo socioeconómico pertenecen, qué edad tienen (Bonnin, 2018).

Entendemos aquí el concepto de "representación social" en términos de Jodelet (1986) en tanto designa una forma de conocimiento específico, el saber de sentido común, cuyos contenidos manifiestan la operación de procesos generativos y funcionales socialmente caracterizados. En sentido más amplio, designa una forma de pensamiento social. Las representaciones sociales constituyen modalidades de pensamiento práctico orientados hacia la comunicación, la comprensión y el dominio del entorno social, material e ideal." (Jodelet, 1986: 474). Las palabras de los estudiantes entrevistados revelan una representación social clave: la lengua construye lazos de pertenencia y no tiene el mismo valor simbólico ni en todos los grupos ni en todos los individuos. Esa valorización, como un bien dentro del mercado lingüístico (Bourdieu, 1985), solo funciona en algunas situaciones comunicativas y los adolescentes que conforman estos grupos son conscientes de ello puesto que la elección y el manejo de los recursos de su repertorio lingüístico están atravesados por los géneros, la situación comunicativa, los interlocutores, entre otros tantos factores. Así, del análisis de sus palabras emergieron dos representaciones sociales (Jodelet, 1986) acerca de los usos sociales del lenguaje: (a) su habla particular como un rasgo de construcción identitaria, que permite trazar una diferencia entre las formas de decir de los adultos y los usos de una variedad escolar; y (b) la lengua como portadora de valoraciones y prejuicios lingüísticos, basados en supuestas características de los hablantes, que organizan sistemas de diferencias y reproducen en el orden simbólico las diferencias sociales (Bourdieu, 1985).

En este sentido, esta investigación intenta revalorizar la reflexión pedagógica sobre los repertorios lingüísticos en las aulas. Por ello, el análisis de las voces de los estudiantes no solo intenta mostrar qué imagen tienen los estudiantes de la oralidad o de la escritura (cómo hablar y escribir en determinados contextos comunicativos) sino revelar los valores sociales que puede re/producir la escuela sobre la oralidad y la escritura. De hecho, estas tensiones nos llevaron a recuperar las nociones de *competencia comunicativa* (Hymes, 1971) y el de *repertorio lingüístico* (Gumperz, 1977). Las elecciones y decisiones lingüísticas evidencian no solo un conocimiento gramatical como hablantes de la lengua, sino también la habilidad de uso en los diferentes contextos comunicativos: qué decirle a quién, cuándo esto es apropiado y en qué situaciones (Hymes, 1971; Saville-Troike, 2005). En cuanto al *repertorio lingüístico*, resulta productivo porque permite reconocer las relaciones entre formas y eventos: así, la experiencia resulta el eje de los cambios para la elección de las formas verbales, considerando su carácter social e ideológico (Unamuno, 2016). En un mismo sentido, Saville-Troike (2005) sostiene que los hablantes siempre hacen elecciones –consciente o inconscientemente– de estos repertorios de acuerdo con el contexto, los cambios de temas, participantes y/o la redefinición de las situaciones comunicativas.

Las entrevistas y los participantes: recolección y selección de los datos

Las entrevistas fueron realizadas a dos grupos de dos escuelas diferentes: una de la provincia de Buenos Aires y otra de Capital Federal. Ambas divisiones comprendían un total de 55 estudiantes de entre 15 y 17 años y para diferenciar ambos grupos se optó por llamarlos #GrupoLanús y #GrupoPompeya.

Las *entrevistas etnográficas* se realizaron en un contexto de una conversación relativamente libre; se plantearon preguntas abiertas para recuperar su mirada sobre su habla cotidiana y sobre sus impresiones acerca de los usos del lenguaje en intercambios digitales. En este sentido, así como lo plantea Guber (2001), concebimos la entrevista como una estrategia para hacer que la gente hable sobre lo que sabe, piensa y cree.

> "Su valor no reside en su carácter referencial --informar sobre cómo son las cosa-- sino performativo. La entrevista es una situación cara-a-cara donde se encuentran distintas reflexividades pero, también, donde se produce una nueva reflexividad. Entonces la entrevista es una relación social a través de la cual se obtienen enunciados y verbalizaciones en una instancia de observación directa y de participación" (p. 69)

Para esta investigación, se realizaron dos entrevistas etnográficas con dos grupos distintos de jóvenes, uno por cada curso/institución en el espacio físico de cada aula. Previo a las entrevistas, se realizó un guion abierto para trazar un recorrido amplio de temas relevantes en esta investigación. Asimismo, el carácter grupal de estos intercambios potenció un debate autónomo (no dirigido por la docente) en el que los participantes confrontaron diferentes puntos de vista, sin que la entrevistadora interviniera para direccionar o evaluar sus opiniones o respuestas. Ambas entrevistas fueron registradas en audio digital con el consentimiento previo de los participantes para luego ser desgrabada. Si bien se las consideró de manera completa, se seleccionaron aquellos pasajes en los que se reflexionaba sobre: (a) las valoraciones de los distintos modos y géneros discursivos, y (b) los (pre)juicios sobre los diferentes elecciones y usos lingüísticos entre diferentes grupos sociales y etarios.

Entre el estilo compartido y la contraposición con un estilo adulto

Aunque los estudiantes pertenecen a dos comunidades escolares diferentes, surge una actitud común: los estudiantes reflexionan críticamente sobre los usos lingüísticos, justifican los valores que les asignan a las palabras y se construyen como voces enunciadoras legítimas que pueden explicar y responder, desde su experiencia y competencia como hablantes, todo lo que la investigadora les consulte. Así, la asimetría básica en la interacción pedagógica se ve invertida en tanto la distribución del conocimiento queda a cargo de los alumnos y son ellos quienes aportan el caudal informativo y transmiten su saber lingüístico: aportan ejemplos, introducen definiciones, relacionan con otras palabras del sistema lingüístico, etc.

A lo largo de todas las voces enunciadoras y que toman la palabra en esas entrevistas, se observa una decisión endogrupal de determinar que hay "ciertas palabras" o "modos de habla" que configuran espacios de pertenencia y requieren diferenciarse de un "otro":

Entrevista etnográfica: Grupo Lanús - Fragmento#1[1]
Docente: De la misma manera que ustedes hablan acá, entre compañeros, hablan en todos los contextos ¿por ejemplo en su casa?
Todos: ¡no!
Franco: No. Depende…
Docente: ¿Por qué no y por qué depende? ¿Por qué no la usarían… o con quienes no los usarían?
Rocío: Porque no nos entenderían.
Franco: Claro. Mis papás no me entienden, por ejemplo (risas)
Docente: ¿Por ejemplo? Qué palabras no te entienden
Franco: Emmm, el skere modo diablo, eh…el alabado sea Satán tampoco me lo entienden
Rocío: Porque es de una serie.
Franco: Porque es de una serie y de un meme también.
Docente: ¿Y se los explican?
Rocío: Y en otras cosas también.
Franco: Sí, pero llega un momento que cansa…
Rocío: Sí, se los explicás muchas veces que no lo entienden
Leandro: Y aparte no lo van a usar.

Cuando Franco y Rocío explican que sus padres suelen no "entender" algunos términos y que muchas veces requieren una explicación, se evidencia que cada grupo configura un código de unión y distancia que ejecuta lazos de cercanías y rupturas entre el "nosotros", los pares, y los "otros", los adultos o los otros grupos que no comparten esos usos, según sus intenciones apelan a su competencia como hablantes y seleccionan sus formas de expresión en función de los destinatarios. Ese estilo lingüístico se vuelve decodificable entre pares y solo puede ser comprendido entre ellos en tanto van forjando una identidad lingüística, entendida como la conciencia de pertenecer a un grupo por

[1] Para la identificación de los fragmentos de las entrevistas, seguimos una numeración consecutiva con el fin de evitar confusiones en la mención de los pasajes que corresponden al Grupo Lanús y al Grupo Pompeya. Asimismo, se aclara que los nombres expuestos no se corresponden con los nombres reales de los participantes.

la forma de hablar (Lastra, 1992). También, es relevante destacar cómo se apropian de algunas frases, enunciados o palabras que tienen su origen en las redes sociales, en las series, etc. por ejemplo, afirman que, aunque le explicaran a sus padres qué significan, ellos no las usarían en ninguna situación comunicativa. De hecho, este estilo lingüístico que delinean toma como eje las relaciones interpersonales y fundamentalmente el factor etario como rasgos claves. Así lo expresan en el Fragmento#2 de la entrevista etnográfica con el Grupo Lanús:

Entrevista etnográfica: Grupo Lanús - Fragmento#2
Rocío: Es que más o menos entre nosotros, de la misma edad o personas que son amigos o que nos conocemos mucho [estaban hablando sobre sus formas de expresión según el destinatario]
Docente: ¿Ahí hablás igual?
Rocío: Ahí hablamos así con esas palabras.
Franco: Claro, depende de la confianza.
Rocío: Eso depende de la confianza. Ahora, sino, por ejemplo, con los profesores, con nuestros padres, hablamos más formal.

Si bien los estudiantes manifiestan que las relaciones interpersonales y el grado de confianza son clave para la elección de su vocabulario, la afinidad de grupo es elemental para cohesionar y generar pertenencia. Esta distancia etaria les permite encontrarse en un mismo estilo "lingüístico" y "entenderse" solo con aquellos que forman parte del grupo; así comparten significados ideacionales a través de su creatividad constante y de su afán por apartarse de lo preestablecido y conocido por todos. Esta creatividad se ve atravesada por los medios de comunicación y las tecnologías en tanto son espacios de viralización donde circulan palabras "nuevas" u otras ya conocidas que se resignifican. Para que estas palabras cobren valor y se vuelvan cohesionadoras de afinidades e identidades, se necesitan acciones virales y usos constantemente repetidos. Así lo expresan los estudiantes del Grupo Pompeya en el Fragmento#3 de la entrevista etnográfica con el Grupo Pompeya.

Entrevista etnográfica: (Grupo Pompeya)- Fragmento#3
Maia: Si capaz uno viene con una palabra nueva y después se la pega a todos y después todos terminamos diciendo la misma palabra
Anto: Claro como ATR, ATR
Enzo: Yo cuando empecé a decir Ñeri después de repente, todos decían Ñeri

Ellos se relacionan en modo viral, es decir, repiten se y apropian de las formas de sus pares, y así se van replicando sin pausa entre ellos. De hecho, esas expresiones características de su habla generan en los destinatarios un reconocimiento de extrañamiento:

Entrevista etnográfica: (Grupo Pompeya)- Fragmento#4
Docente: ¿Y otra palabra que hayan tenido que explicar? **Anto:** No, si no cuando alguien viene y dice no es una palabra nueva ponele que "corte" no estaba establecido acá. ¿De dónde sacaste esa palabra? ¿Quién te la enseño? ¿Quién te la pegó? **Enzo:** Como "ñeri"

El Fragmento#4 demuestra cómo. ante las constantes actualizaciones y frente a la heterogeneidad del repertorio lingüístico, estos hablantes se ven interpelados y consultados para explicar en qué consisten esos usos. El alejamiento de la variedad estándar constituye un rasgo clave, en el que ellos (explícita o implícitamente) se sitúan en el "mercado lingüístico" como agentes de cambio en diferentes prácticas sociales con la necesidad de crear vías alternativas distintas a la adultez (Eckert, 2004). El repertorio de recursos lingüísticos y la elección de cada uno de ellos ante cada situación comunicativa forma parte de un sistema de distinción, en el cual un estilo contrasta con otros estilos posibles y el significado social "significa" a partir de los contrastes de estilo con otros significados sociales Sin embargo, es pertinente destacar que si bien los estudiantes construyen un estilo de grupo que los acerca y los diferencia de los demás hablantes de cada grupo se choca con aquella representación de lo que consideran "hablar bien" o "hablar correctamente":

Entrevista etnográfica: Grupo Lanús - Fragmento#5
Docente: Y para ustedes qué tiene que tener una persona para que hable bien. Ustedes dicen: esta persona habla muy bien. ¿Qué significa eso? ¿Qué cosas tiene que tener? **Leandro**: Emmm **Franco:** ehh….que se bañe…. **Leandro:** ¡Emm no sé…! **Leandro:** Que no…para mí que no utilice las palabras que quizás usamos los adolescentes **Franco:** O que sea presentable… o depende de la forma que se exprese, si es presentable, si sabe bien usar bien el vocabulario, o sea.

Desde su imaginario, el léxico es un elemento clave (aunque no el único) para que una persona hable "bien": la selección léxica posibilita una adecuación comunicativa y una imagen de lo "correcto" y de lo esperable para el auditorio. "Saber usar el vocabulario", "la forma de expresarse", "ser presentable" delinean un perfil lingüístico relacionado con una norma que indica que el vocabulario sofisticado y algunos rasgos proxémicos que acompañen la enunciación garantizan éxito y prestigio lingüístico, representación que ya se había manifestado en la elaboración de los textos teatrales a partir del borramiento de rasgos coloquiales y de la mayoría de las palabras que ellos consideran como "propias" a su estilo lingüístico grupal, pero "impropias" cuando se dirigen a interlocutores que no forman parte de él. En este sentido, si bien los estudiantes construyen constantemente una oposición entre el habla de su comunidad de práctica y la de un mundo más adulto, esa oposición revela que quieren distanciarse de un habla "adulta", entendido como aquella que está asociada a una lengua estándar, aquella que se enseña en la escuela. De manera que sus experiencias se configuran como una "resistencia" a la variedad hegemónica que aprenden y de la que desean identitariamente diferenciarse, pero que, sin embargo, ante la mirada de un adulto (o mejor dicho, de un docente que les pregunta) intentan virar esta oposición para cumplir con las expectativas del destinatario y del código escolar-académico en el que deben participar. Ahora bien, al preguntarles si les gustaría que les corrigieran sus formas de hablar, afirman:

Entrevista etnográfica: Grupo Lanús - Fragmento#6
Docente: ¿les gustaría que los corrigieran? **Franco:** No **Docente:** ¿No? **Franco:** No **Rocío:** No, porque ya es nuestra forma de expresarnos… y ya nos acostumbramos **Luciana:** Y mismos los profesores **Leandro:** Claro yo siento que no nos corrigen porque no es como una falta de respeto hacia ellos, es nuestra forma de comunicarnos.

Los estudiantes implícitamente coinciden en que su estilo es una variedad alternativa e igualmente legítima que una variedad estándar; de manera que no requiere una corrección, sino que está íntimamente ligada al uso entre pares y solo para aquellos que conocen el estilo lingüístico de su comunidad de práctica. Lo paradójico de sus palabras es que, si bien no desean que se los corrija, cuando se ponen en práctica actividades como el pasaje de un diálogo oral a una escritura de carácter escolar, indefectiblemente terminan adecuándose a una variedad estándar. En cambio, en los estudiantes del Grupo Pompeya afirman sí, que les gustaría que corrigieran sus formas de hablar:

Entrevista etnográfica: Grupo Pompeya - Fragmento#7
Docente: ¿Y qué les corrigen? ¿O de qué forma? **Maia:** Las modalidades, o sea, capaz hay veces que nos piden que hablemos más formal, y ni hablar según si es una exposición o si es, no sé…una charla más evaluada o si es más espontánea **Docente:** Bien, y…a ustedes les gustaría que le corrigieran en el caso de que… si nadie los corrige, les gustaría que los corrieran o … **Celeste:** En realidad me parece que es como…valido el lenguaje, o sea, no está mal **Maia:** Para mí, según, no me gustaría estar hablando todo el tiempo y decir, *tipo, tipo, tipo* y que a la gente le parezca molesto ya y que nadie me diga… pero tampoco… **Coti:** Claro, tampoco me gustaría estar hablando, diciendo *tipo* y que me digan dejá de decir *tipo*, cada vez que digo *tipo* **Maia:** O sea que corrijan, pero cuando es necesario… **Coti:** Cuando es excesivo

Ambos grupos señalan que su estilo no intenta provocar un efecto negativo en el otro y, por ello, no amerita una idea de corrección; es decir, la corrección solo debería aparecer cuando se altera algún principio comunicativo, como la claridad por el uso de una unidad cuya repetición resulta innecesaria, es decir, como si fuera una muletilla. Desde su perspectiva, para que un habla sea considerada "correcta", la coherencia y un hilo discursivo se tornan clave:

Entrevista etnográfica: Grupo Pompeya - Fragmento#8
Docente: Y… a ver, ¿qué tiene que tener una persona para que digamos "esa persona habla bien"? ¿Qué consideran que es lo que está bien o que tienen que aprender ustedes para hablar bien **Anto:** Coherencia, en las oraciones, porque viste que hay veces que… bueno, capaz estás pensado lo que vas a decir y repetís un montón de palabras o el orden está mal o te expresaste mal y… **Docente:** Entonces si yo digo: esta persona habla bien. ¿Qué tiene? ¿Coherencia, que más? **Maia**: Vocabulario **Anto**: Para mí… fluidez

Para este grupo de estudiantes, la riqueza y el dominio del léxico, así como también la "fluidez" comunicativa son centrales para mostrarse competentes. En este sentido, su repertorio se constituye no solo por el modo verbal, sino que entran en juego otros recursos que coadyuvan a su representación de habla "correcta". Ahora bien, los estudiantes son conscientes de que el habla presenta una imagen de sí y que en cada práctica es necesario decidir deliberadamente sus usos lingüísticos. De hecho, teniendo en cuenta que el destinatario de esta entrevista es su docente, juegan con palabras propias del ámbito escolar, como, por ejemplo, la coherencia o la fluidez, términos muy acuñados en el área de Lengua. Es decir, reconocen las competencias y el saber de ese otro e imaginan lo que espera de ellos a partir de los saberes que adquirieron/ aprendieron en la escuela; así logran construir una imagen de sí que no es la misma que configuran entre pares, y jugar constantemente con esos recursos y saberes para no desentonar en cada situación comunicativa. En efecto, a partir del análisis de sus dichos en estas entrevistas descubrimos las representaciones sobre la lengua que atraviesan sus discursos, pues no es idéntica "la lengua entre pares" a "la lengua con la familia" o "la lengua escolar". Es en cada una de esas prácticas discursivas diferentes donde ponen en juego su competencia como hablantes y donde alterna la heterogeneidad de su repertorio lingüístico.

Entre la valorización y el prejuicio

Entrevista etnográfica: Grupo Pompeya - Fragmento#9
Docente: Y una pregunta: ¿alguna vez ustedes sintieron como algún prejuicio por la forma en la que hablaban?
Ayax: Sí, o sea, yo te lo puedo decir con rugby porque fuimos a jugar a un Country del Newman y nos escucharon hablar y nos decían que éramos unos villeros
Docente: ¿Y por qué creés que consideraban que ustedes eran villeros? ¿Qué era lo que tenían diferente? Supongamos
Ayax: Y porque ellos… onda hablan en otro… otra tonada, otro acento, es un acento distinto.
Celeste: Claro para mí también capaz que no… por ejemplo, o sea no digo que sea así pero sí que la gente relaciona capaz que te comas las S o esas cosas es de villero y que capaz digas… ay tipo tal cosa es más de cheto.
Ayax: O sea, es otro…
Docente: Y si ustedes tuvieran que encontrar la variable de ese *tipo* que es de cheto ¿qué sería? Algo que no sea cheto que sea tipo
Ayax: no el *tipo* no es de cheto… o sea *tipo nada* es de cheto
Coti: *Corte* es más de nosotros o lo que usamos...
Celeste: Yo veo que hay algunas cosas del lenguaje como que se apropia algunas clases sociales tipo… no sé, vos podés decir las cosas que dice la gente con plata ponele pero no sería lo mismo nunca ¿me entendés? Y tampoco lo dirías.

Romaine y Lange (1991) explica que la posibilidad metalingüística de valorar explícitamente una variedad o un uso lingüístico comienza a desarrollarse en la adolescencia. De hecho, ambos grupos de alumnos se muestran plenamente conscientes y críticos de los usos y valores sociales que le adjudican a sus palabras en cada ocasión. La lengua es vista como un acto de identidad (Hudson, 1981) porque ciertos recursos de su repertorio lingüístico fueron catalogados como pertenecientes a usos propios entre hablantes adolescentes y en un grupo de pertenencia en el que manejan sus códigos y sus formas de hablar a partir de una selección léxica particular (quizás hasta imposible de decodificar para algunos adultos). Ahora bien, como menciona Halliday (1978), los hablantes tienen conocimiento de la variedad prestigiosa y legitimada, algo que aprendemos generalmente, la escuela o en otras instituciones de producción discursiva y académica. Por ejemplo, han valorado y reconocido que, por ejemplo, no todas las palabras gozan del mismo prestigio:

Este intercambio evidencia que existen palabras estigmatizadas como "villeras" y otros más "chetas"; así, a través de sus palabras, los estudiantes revelan, representaciones sociolingüísticas (Jodelet, 1986) sustentadas por prejuicios lingüísticos que surgen de su experiencia en la sociedad y que evidencian juicios de valores sobre las diversas manifestaciones lingüísticas. En palabras de Del Valle (2018):

> Es la vida social la que ha construido las regularidades del lenguaje, la que las ha elevado a la condición de norma cuando, por medio de distintos mecanismos —libros de gramática, diccionarios, manuales de uso, cánones literarios—, ha generado modelos lingüísticos impregnados de moralidad, asociados a identidades sociales deseables o indeseables ("quien habla así es una persona culta", "quien habla así es ignorante, quien pronuncia así es marica, etcétera). En la medida en que la norma se constituye socialmente —recordemos, entre dinámicas tanto conflictivas como cooperativas—, es permanentemente susceptible de ser incumplida, reinterpretada y alterada. Y es en esta pugna entre normas —potencial pero fundamental— donde reside la condición política del lenguaje. Hablar, enseñar o escribir es necesariamente posicionarse en —y en relación con— un universo social, barajar identidades, cumplir o incumplir patrones de acción social en virtud de los cuales se legitima o deslegitima nuestra pertenencia a un grupo." (p.15)

Adentrarnos en su mundo y conversar con ambos grupos nos permitió descubrir un juego dicotómico entre "lengua culta" y "lengua vulgar" a partir de las relaciones que, según ellos, se establecen entre los distintos marcadores en el sistema de la lengua; estas valoraciones repercuten en sus elecciones y, como plantea Del Valle (2018), implican constantes posicionamientos.

Así, cada realidad es interpretada y pensada en un contexto concreto en que se sitúan, a través de la comunicación que se establece entre ellos y de los marcos de aprehensión que proporciona su bagaje cultural y, por último, a través de los códigos, valores e ideologías relacionadas con las posiciones y pertenencias sociales específicas (Jodelet, 1986). En este sentido, ellos conocen las reglas de su comunidad de práctica, pero también reconocen qué prejuicios suelen circular entre ellas: ciertas comunidades pueden tener otro "acento" y son más "chetos", aspirar la "s" final puede ser considerado como

"villero", o la alternancia *tipo/corte* también circunscribe y encasilla valoraciones diversas. Si bien "corte", "tipo" o "como" pueden tener distribución semejante en sus usos porque representan funciones discursivas en muchos contextos equivalentes (valor comparativo o ejemplificador), para estos hablantes cada forma tiene un diferente significado social y revela la pertenencia del hablante a un determinado grupo social; la emergencia de una u otra en ciertos contextos puede marcar y/o exacerbar distancias. De hecho, en este pasaje se observa que ellos necesitan ir desentrañando las valorizaciones que poseen sus usos: ellos usan "tipo" y no es de cheto, aunque "tipo nada" sí podría serlo.

Según Pierre Bourdieu (1985), los usos lingüísticos se organizan en sistemas de diferencias en el orden simbólico que representan el sistema de las diferencias sociales y, por ende, todo intercambio lingüístico da cuenta de una disputa por el poder simbólico, cultural y económico dentro de una sociedad. En el Fragmento#9, Celeste manifiesta que hay palabras que ya están "encasilladas" a partir del prestigio o estigma impuesto por determinados grupos sociales y que es imposible salir de ellas: "Yo veo que hay algunas cosas del lenguaje como que se apropia algunas clases sociales tipo… no sé, vos podés decir las cosas que dice la gente con plata ponele pero no sería lo mismo nunca ¿me entendés? Y tampoco lo dirías". Sus palabras permiten ver estas representaciones sobre la lengua en tanto ponen de manifiesto una distinción social y la creencia de que solo existen modos de hablar correctos y prestigiosos, que corresponden a la lengua "legítima", y, otros más desprestigiados y estigmatizados, que dan cuenta de posiciones sociales subalternas. Son esas valoraciones sociales las que en cada mercado lingüístico (Bourdieu, 1985) imponen la aceptabilidad de los discursos y la legitimidad del habla y de la lengua estandarizada. En el Fragmento#10 de la entrevista realizada al Grupo Pompeya, también se evidencia esta diferenciación.

Entrevista etnográfica: Grupo Pompeya - Fragmento#10
Ayax: tipo… no son chetos, pero tienen otra forma… tipo, no son como yo para mí. Y una vez dije: *corte no sé qué* y tipo es como decir *tipo*, pero dije *corte* y me dijeron ¿Corte? Como cargándome como diciendo porqué decía no… o algo así tipo… a mí igual no me molestó, pero **Docente:** Sentiste esa distancia que se marcó. **Ayax:** sí, la sentí porque sé que sabían que era *corte*, pero lo marcaron para que modifique o no sé qué.

Esa "distancia" reproduce representaciones sociales sobre la variedad utilizada, el vocabulario, la entonación, etc., que se enmarcan en un sistema de juicios sociales más amplios sobre quienes hacen uso de la palabra. Tal como afirma Hudson (1980), el prejuicio tiene su base en la evidencia de que la gente utiliza el lenguaje con la finalidad de situarse en un espacio social multidimensional. Esto se convierte en una forma de comunicar información acerca de sí mismo, acerca de la clase de persona que es y de su posición en la sociedad, lo cual posibilita que el oyente pueda sacar conclusiones acerca de

las características del hablante y de su ubicación en la sociedad (1980). En consonancia, se observa que el habla pone en evidencia estigmatizaciones lingüísticas basadas en cómo los usos de la lengua organizan sistemas de diferencias que reproducen, en el orden simbólico, las diferencias sociales (Bourdieu, 1985: 28) y que revelan prejuicios sobre supuestas características de los hablantes. En el Fragmento#11 de la entrevista al Grupo Lanús, los estudiantes señalan este mecanismo discursivo:

Entrevista etnográfica: Grupo Lanús- Fragmento#11
Leandro: Pero hay casos que si te etiquetan en el sentido que si vos hablás así, es porque sos villero…. O vivís en ciertas partes si y como que te discriminan. **Franco:** Bueno yo hago eso mucho eso, a veces…Por ejemplo con Mati, le digo que es… claro, yo a Mati le digo que es como mi amigo más villero, por la forma en que él se expresa **Docente:** ¿Y qué palabras utiliza una persona que ustedes consideran villera? **Rocío y Franco:** Eh… tá zarpado **Franco:** Eh…qué botón…eh ¿qué onda perro?, eh… **Luciana:** ¿Qué onda con vos? **Franco:** ¿Cual fue acá? **Leandro:** ¡Claro! **Luciana:** Tiene mucho que ver como **Franco:** Con la actitud. **Luciana:** Con la actitud. **Franco:** Como se planta también. **Luciana:** Claro.

Para ellos, hablar de cierta manera implica un "etiquetamiento" que cataloga y establece diversas valorizaciones sobre la lengua que se imponen en el mercado lingüístico, así trazan una división de clases sociales y su correspondiente estigmatización en tanto no todas las variedades gozan del mismo "estatus". Este pasaje es también relevante para reconocer cómo en el repertorio de estos estudiantes confluyen diversos modos más allá del verbal: la gestualidad y la proxemia son interpretadas como recursos semióticos clave en la construcción de un estilo identitario. En este Fragmento#11, el hecho de que Luciana y Franco destaquen que es importante "la actitud" o "como [alguien] se plante" revelan (tal como ya había ocurrido en los memes en los que se encontraba el marcador "tipo" y en la relevancia de los gestos para comunicar) que muchas veces las palabras pueden ser signos indiciales que se articulan cooperativamente con otros modos tan relevantes como los verbales. Acá no solo el habla verbal revela "encasillamientos" y juicios: otros recursos (en este caso gestuales y espaciales) configuran también las imágenes en los interlocutores

y en los destinatarios. Hablar es apropiarse de estilos expresivos ya constituidos en y por el uso y caracterizados en una jerarquía de estilos que expresa a su vez la jerarquía de los miembros en los correspondientes grupos (Bourdieu, 1985); así Franco señala: "yo a Mati le digo que es como mi amigo más villero, por la forma en que él se expresa".

En este sentido, algunas elecciones de recursos revelan ciertos estilos y etiquetamientos basados y promovidos por concepciones prescriptivas de lengua que circulan en manuales escolares, a veces en la enseñanza de lengua en las escuelas, a veces en los medios de comunicación, entre otros. Estas etiquetas ("el lenguaje cheto", "el villero", "lo vulgar" "lo culto") traslucen la existencia de un orden social desigual y exponen la diferencia de los hablantes en un espacio social en función de los capitales económicos y culturales que disponen. De hecho, los juicios sociales de valor basados en el habla son comparables a los juicios sociales --favorables o desfavorables-- sobre otros recursos materiales observables, como la vestimenta, la música, entre otros (Hudson, 1981).

La lengua se presenta como un signo social que confiere una imagen de sí y que sitúa a los hablantes en coordenadas específicas (etarias, formales, etc.). Ser usuarios de la lengua y evitar caer en desigualdades lingüísticas exige el desarrollo de una competencia comunicativa, que evite exclusiones y permita navegar en un repertorio lingüístico adecuado a cada situación. En este sentido, la escuela se erige como un espacio clave para formar estudiantes competentes y críticos que reconozcan que todas las variedades poseen un valor social: como hemos visto, resulta clave abrir el abanico de situaciones de enseñanza a un conjunto variado de variedades, soportes y registros. Esto permitirá que los estudiantes sean críticos y conscientes ante la elección de cada una de las posibilidades que ofrece su repertorio, atendiendo a las características de cada situación y derribando el prejuicio de la existencia de variedades más jerarquizadas que otras.

Por último, las palabras de los estudiantes, también, permiten observar que ellos poseen un conocimiento metalingüístico en tanto se muestran conscientes del uso y de los valores sociales que le atribuyen a su habla y al habla que circula en diferentes contextos sociales. De hecho, en las diversas situaciones comunicativas, son sensibles a la selección de cada recurso de su repertorio y se manifiestan abiertamente reflexivos sobre sus elecciones conscientes y críticas de su variedad de lengua en uso acorde a lo que "hacen" en cada momento situado (Halliday, 1978) y entre las situaciones que navegan cotidianamente. La lengua es usada de maneras diferentes en situaciones, que por cierto también son diferentes; es decir, los estudiantes perciben que cualquier dimensión contextual impacta en el lenguaje y hace que determinadas emisiones lingüísticas sean más probables y efectivas que otras.

Entrevista etnográfica: Grupo Lanús - Fragmento#13
Rocío: No porque uno se adapta también. Yo tampoco, sé dónde hablar **Franco:** Dónde hablar, claro, porque sabemos dónde podemos hablar así, dónde no… **Rocío:** Dónde corresponde y dónde no **Docente:** Bien, bien, entonces dónde, saben dónde pueden hablar así y dónde no. **Franco:** Acá **Rocío:** Acá (risas) **Franco:** Acá somos muy libres… **Docente:** Entre ustedes, ¿no? **Franco:** Claro entre nosotros.

Esta conciencia metalingüística les hace discernir cómo expresarse ante cada situación, pero bien reconocen que entre los hablantes de esa comunidad de práctica es donde su estilo lingüístico se configura como una forma de pertenencia en la que "libremente" logran expresarse porque comparten las "mismas reglas". Tal vez esa sensación de "libertad" se vincula con esa separación de la esfera escolar atravesada por una variedad estándar y a un estilo formal frente al que aún son reticentes y prefieren evitar. También, se trata de una comunidad de práctica en donde la libertad se puede asociar a la no corrección y prescripción de la lengua, entendida como un objeto impoluto en el que solo las academias pueden "intervenir".

En otras palabras, los alumnos se descubren como hablantes competentes de la lengua, en tanto, comprenden la importancia de la variación en el registro, es decir, cómo cada realidad demanda una variedad acorde al contexto de situación. Los estudiantes no se guían por decisiones azarosas pues, por un lado, a veces en su afán de transgredir la norma, se erigen como hablantes creativos que constantemente pueden incorporar a sus intercambios nuevas palabras o nuevos usos de las mismas palabras y, por otro lado, como hablantes que poseen una habilidad lingüística, pueden adecuar su estilo a cada situación particular y no restringirse a una sola variedad.

Conclusiones

El análisis llevado a cabo en este artículo permitió revelar de qué manera los estudiantes de ambos grupos (Lanús y Pompeya) se perfilan como sujetos críticos frente a sus usos lingüísticos. De sus palabras se desprendieron dos fuertes representaciones sociales sobre los usos y la norma lingüística: en primer lugar, que la lengua se erige como un elemento de identidad entre ellos, pues construye lazos identitarios y de pertenencia. Es decir, se observó una decisión lingüística de anclar ciertas palabras como propias de su grupo escolar para contraponerlas a las propias de otros hablantes o de aquellas otras que se enseñan en la escuela. En segundo lugar, la reflexión metalingüística reveló cómo su mirada sobre la lengua se encuentra cargada de creencias y valoraciones sociales y cómo estos hablantes —estudiantes, adolescentes— producen y reproducen estigmatizaciones sobre los modos de hablar propios, propios de sus grupos y de otros grupos.

La variedad "cheta", la "vulgar, "la de los adultos", "la de la escuela" o "la propia entre pares" son diversas etiquetas que revelaron cómo pueden ser representados los usos y las prácticas lingüísticas entre distintos jóvenes. En el aula, coexisten distintas variedades de lengua y diferentes valoraciones sobre ellas; todas configuran un espacio de riqueza lingüística. En este sentido, una mirada que habilita la importancia de reflexionar sobre el valor cultural de las lenguas y variedades que conviven en un mismo espacio social. Desde las voces de los estudiantes se refuerza la idea de concebir la lengua como un elemento constitutivo de la identidad en relación con la cultura y como una práctica social crítica que puede desnaturalizar las relaciones jerárquicas entre lenguas a partir del reconocimiento de la alteridad como un bien cultural y no como una división social.

Esta investigación invita a repensar y a explorar los recursos lingüísticos cotidianos disponibles (redes sociales, graffitis, murales callejeros) como oportunidades para motivar a los estudiantes a analizar y reflexionar sobre el significado del lenguaje en uso, es decir, no solo como sistemas aislados (hasta a veces "ajenos" a sus realidades), sino también como prácticas situadas y sociales. De hecho, el trabajo llevado a cabo motiva a redefinir qué es la enseñanza de la lengua, no como un inventario de reglas gramaticales sino como una expansión de los usos reales y de las variedades que atraviesan las aulas. Como hemos visto, las aulas en las que trabajamos son ricas en lenguas y repertorios multimodales y se torna necesario que en ellas pueda converger la enseñanza de una variedad estándar enriquecida con voces heterogéneas que atraviesan las prácticas discursivas cotidianas. La gramática es social porque distribuye lo que es o no válido y porque instituye las formas de hablar; sin embargo, necesitamos de una gramática libre de estigmatizaciones (Di Tullio, 2016).

Por último, recuperar las voces de los estudiantes invita a pensar en la necesidad de que los alumnos naveguen en un repertorio lingüístico amplio y no naufraguen en la búsqueda de una sola variedad legitimada e impuesta por las instituciones escolares. En este sentido, concebir ese repertorio lingüístico como un conjunto de recursos semióticos disponibles y reconocer que todos ellos poseen un valor material y social situado permitirá potenciar esa agentividad que los estudiantes revelan a la hora de crear y recrear formas de expresión inventivas. Coincidimos con Angela Di Tullio en abordar el trabajo de enseñar lengua desde una *gramática pedagógica* (1990, 2008, 2016) con la intención de que los estudiantes adviertan que no hay una única manera de expresar un determinado contenido,

reconozcan los matices diferenciadores y evalúen cuáles son los más adecuados a un cierto contexto o situación. Como docentes, nuestro rol se ve así motivado tanto para ampliar las opciones expresivas de nuestros alumnos como para inducir la reflexión crítica sobre las prácticas lingüísticas en las que participan (Di Tullio, 2008: 3) con el fin de desarmar los prejuicios lingüístico-sociales para abrir un camino crítico en el aprendizaje de la variedad estándar, de las formas legitimadas por las instituciones y de las valoraciones de otros repertorios lingüístico-sociales.

Bibliografía

Bonnin, J. E. (2018). *Discourse and mental health: Voice, inequality and resistance in medical settings*. London: Routledge.

Bourdieu, P. (1985). *Qué significa hablar. Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Ed. Universitaria.

Del Valle, J. (2018). La política de la incomodidad. Notas sobre gramática y lenguaje inclusivo. *Anuario de Glotopolítica*, *2*. 13-20.

Di Tullio, Á. (2008) "Reflexiones sobre el lugar de la gramática en la escuela primaria". Ciclo de Desarrollo Profesional Docente en Gramática y su Enseñanza. Instituto Nacional de Formación Docente. Ministerio de Educación. [en línea] Consultado el 3 de enero de 2019 <http://cedoc.infd.edu.ar >

Di Tullio, Á. (2016). «Lineamientos para una nueva gramática pedagógica». *Revista de Lengua y Literatura*, [S.l.], v. 4, n. 8, pp. 03-14. Disponible en: . [en línea] Consultado el 12 de enero de 2019. <http://revele.uncoma.edu.ar/htdoc/revele/index.php/letras/article/view/1273/1312 >

Eckert, P. (2004). Adolescent language. *Language in the USA: themes for the twenty-first century*, 6. 58-75.

Guber, R. (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad.* Bogotá: Norma editorial.

Gumperz, J. J. (1977). "The sociolinguistic significance of conversational code-switching". *RELC journal*, *8*(2). 1-34.

Halliday, Michael A. K. (1978): *El lenguaje como semiótica social.* México: Fondo de Cultura Económica.

Hudson, R. (1981). *La sociolingüística.* Barcelona: Ed. Anagrama.

Jodelet, D. (1986). "La representación social: fenómenos, concepto y teoría", en *Moscovici, Serge (comp.). Psicología Social II(pp.* 469-494). *Barcelona: Paidós*.

Labov. W. (1972). *Language in the inner city: Studies in the Black English vernacular* (No. 3). Pensilvania: University of Pennsylvania.

Romaine, S. y Lange, D. (1991). "The use of like as a marker of reported speech and thought: a case of grammaticalization in progress", *American Speech, 66*(3). 227-279.

Saville-Troike, M. (2005). *La etnografía de la comunicación: una introducción*. Buenos Aires: Prometeo libros.

Unamuno, V. (2016). *Lenguaje y educación*. Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

RESEÑAS

Roma antigua. Historia de un imperio global

Suárez Piñeiro, Ana María. Síntesis. Madrid, 2019. 255 páginas.

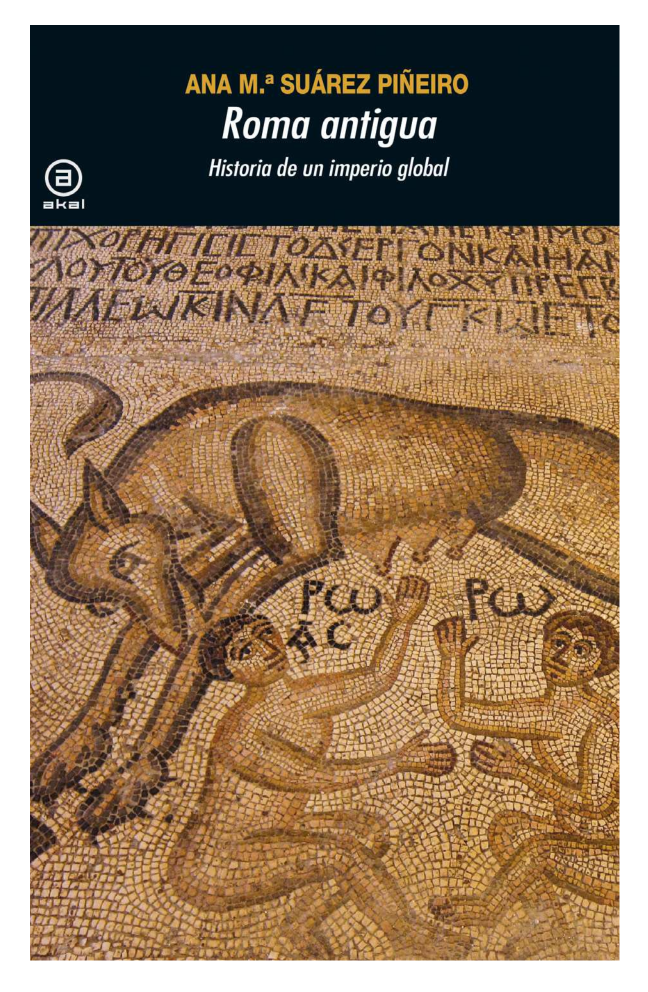
Ancient Rome. History of a Global Empire

Suárez Piñeiro, Ana María. Síntesis. Madrid, 2019. 255 pages.

*Perla S. Rodríguez**

Recibido: 01/10/2022 | Aceptado: 18/10/2022

Resulta un espacio conocido a los estudios universitarios de historia antigua la existencia permanente y renovada de manuales españoles. Productos de políticas universitarias que se sostienen en la necesidad de que sus catedráticos brinden un volumen de la asignatura a sus estudiantes, este es el caso de la obra que acá presentamos.



Publicado bajo la serie *Historia Antigua* de la colección Akal Universitaria, el libro se estructura en una introducción junto a un capítulo y cuatro partes, completando un total de once capítulos. El recorrido de esta "*historia necesaria y popular*" parte de los procesos culturales y políticos anteriores a la fundación de Roma, en los que los pueblos itálicos, etruscos y griegos se conjugan como elementos de la Italia primitiva. El mapa político peninsular es desarrollado por la autora a modo de ubicar el territorio en el que nacerá la historia propia de la ciudad de Roma.

* Argentina. Máster en Estudios Bíblicos. Universidad Nacional de Salta, Universidad Nacional de Jujuy, ICSOH – CIUNSa.. rodriguezperla@hum.unsa.edu.ar, rodriguezperla@fhycs.unju.edu.ar

El Estado romano es el punto de análisis de los capítulos siguientes, planteados en sus formas de gobiernos diferenciados: la Roma de los reyes, la de la *nobilitas* republicana, la de los príncipes y la de la crisis. Estas cuatro etapas políticas son las que se exponen en cada una de las partes. De una manera clara y didáctica los hilos conductores de la exposición se enhebran alrededor de una trama que teje la construcción del poderío romano: fundación, expansión, *pax*, crisis y caída.

El seguimiento de las etapas de afianzamiento del poderío romano se acompaña con cuadros y mapas que resultan alusivos e ilustran el contenido en prosa. Al respecto, una de las fortalezas del libro radica en las referencias a la historiografía reciente para la explicación de las interpretaciones de procesos y acontecimientos históricos. Esto no suele ser común en los manuales españoles sobre la temática, no al menos en el cuerpo del texto, ya que suele quedar registrado en el pie de página, extenso en algunos casos. Sin embargo, de manera amena la autora introduce distintas visiones sobre un mismo proceso en su relato, hecho que otorga a la obra el carácter de síntesis de dichos procesos a través de una lectura que permite vincularla con el desarrollo de la especialidad y las discusiones que se encuentran en su interior.

Es por ello que, en cada uno de los capítulos encontramos la fuerza de la autoría y la reflexión en torno a distintas perspectivas y algunos debates que permiten a los lectores adentrarse en el conocimiento de la historia de la antigua Roma, como de la tarea en la que se hallan sus especialistas.

Si bien el libro pone a los lectores en contacto con la dimensión historiográfica en el proceso de reconstrucción histórica, las referencias a las fuentes son menos profusas. Por un lado, se presenta a autores y obras antiguas como referencias, sin desarrollo alguno o cita integrada al texto; por el otro, no se registra la referencia completa, ni al final de la obra. Por lo tanto, se constituyen en sostén discursivo, aunque sin su materialización en la explicación.

Finalmente, no podemos dejar de lado otro de los aportes de la presente obra, la de sumar, desde la historiografía española y en español, a los debates contemporáneos que, en los últimos años, se vienen dando en relación con el concepto de romanización a partir de la perspectiva de lo global, del mundo interconectado, en un espacio integrado en el que Roma dejaría para siempre su impronta.

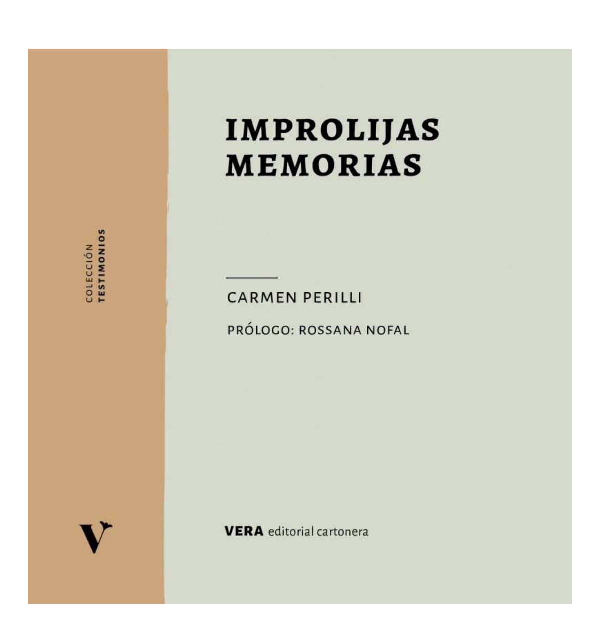
Improlijas memorias. Perilli, Carmen Prólogo de Rossana Nofal
Santa Fe, Argentina: VERA Cartonera, 2021.

Untidy memories. Perilli, Carmen. Prólogo de Rossana Nofal.
Santa Fe, Argentina: VERA Cartonera, 2021.

*Evelyn Inés Zerpa**

Recibido: 01/09/2022 | Aceptado: 20/11/2022

Las sombras de la autora de *Improlijas memorias* se develan. La historia íntimamente punzante, que es propia y, al mismo tiempo, colectiva, se hace testimonio público y se suma al repertorio de relatos por la Memoria, Verdad y Justicia. La escena de apertura del libro evoca los Tribunales Federales de Tucumán y la lectura del veredicto del juicio por la causa de la desaparición de Ángel. El cuadro colmado de dolor y angustia confronta "los rostros envejecidos de los que quedamos y los rostros nuevos de los que nacieron de nosotros [con] las presencias malditas a un costado, casi invisibles" (Perilli, 2021: 8), mientras retumba chocante el nombre mal pronunciado del ser querido del que sólo quedan los restos de una historia mal contada o acomoda convenientemente bajo lógicas binarias donde no encajan los matices. Detrás de los desaparecidos hay muchas sombras y formas de nombrarlos y recordarlos; unos reconstruyen sus historias indirectamente en base a datos y archivos, y otros los recuerdan desde el afecto y la cercanía.



El juicio del caso de Ángel no constituye un cierre absoluto a su historia, sino que desencadena la memoria y genera el deseo

* Argentina. Profesorado en Letras, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta. Integrante del proyecto de investigación n° 2774 "Las luchas de la memoria en América Latina: migraciones y violencias en narrativas híbridas contemporáneas", radicado en el Consejo de Investigación de la UNSa. evelynineszerpa@gmail.com

imperioso de contar los hechos que no refieren a una épica ejemplar, porque el dolor de la pérdida continúa incesante, aunque la vida camine. Así, la memoria "improlija" se desovilla bifurcada entre la experiencia de la desaparición forzada de Ángel, el inicio interrumpido de la docencia universitaria, la maternidad, la lucha por la restitución del ser querido y el ejercicio constante, urgente y combativo de la escritura. El relato de la desaparición se repite, como bien dice Rossana Nofal en el prólogo, pero hay pliegues en la historia que van esclareciendo y abriendo nuevos sentidos, porque quien cuenta hace referencia a los efectos desgarradores de un sistema que tanto como desmembra familias y desaparece cuerpos impunemente, reprende las ideas, impone el silencio y desmantela comunidades intelectuales.

"Muchos proyectos e ideas desaparecen junto con los cuerpos…" (Perilli, 2021: 9). En el libro, aparecen fragmentos de la historia de Ángel como padre, esposo y, fundamentalmente, docente e investigador universitario. El retrato de esa época se fija en la Universidad y la vida construida desde y en torno a ella, pues el día transcurre en sus pasillos, aulas y oficinas, y la cercanía con los colegas auspicia la conformación de "tribus" atravesadas por la amistad, las perspectivas críticas de la realidad y el sentimiento de pertenencia a un mismo lugar. Con el halo sombrío de la represión, el espacio conocido se torna extraño y la libertad al acecho de la mirada oblicua puede poner en peligro la palabra y la propia vida, aunque el dispositivo de los malos augurios más temido es la lista de docentes y estudiantes declarados cesantes y colocados bajo la Ley de seguridad 21.260. El ataque en contra de las altas casas de estudios innegablemente repercute sobre quienes trabajan y sostienen las ideas, transformando su cotidianidad al obligarlos a callar, convivir con el miedo y la vacilación, tomar otros caminos u oficios y, en muchos casos, considerar el exilio ante una realidad unívoca que los rechaza, los "echa".

Acomodar la vida sobre la arena es difícil para quienes, a pesar del régimen, mantienen firmes (y camufladas) sus visiones del mundo. A la mordaza, la censura y los aparentes "orden" y "limpieza" de los años iniciados por el General Bussi, los versos de Octavio Paz, Borges, Rodolfo Bohoslavsky, Juan Gelman, Manuel Scorza, Manuel J. Castilla. La literatura transcurre paralela a los infortunios acontecidos, formando un asidero de libertad y protección en donde se puede conspirar secretamente en pos de la reflexión crítica e imaginar realidades posibles lejanas y distintas a la que amenaza con entrar, en cualquier momento, por las puertas del hogar a sembrar su hostilidad y, en el peor de los casos, quebrar la familia. Si el dolor animal por la pérdida recorre las entrañas borrando los contornos del presente y generando sensaciones de ajenidad y deseos de suspender la vida, la literatura y la escritura restituyen el entusiasmo y empujan "con creces" la posibilidad de seguir escribiendo.

La escritura atraviesa las "improlijas memorias" marcando un sentido, un hilo conductor para contarlas. La pregunta incitadora de Octavio, el profesor que constituye el único vínculo con la Universidad luego del exilio de la autora en Aguilares, es uno de los enviones para fijar su historia en páginas blancas, ya que la escritura se encontraba presente de distintas formas en su rutina. Las notas de denuncia ante un sistema burocrático cómplice, los habeas corpus y las cartas enviadas a distintos puntos del mundo a fin de encontrar un aliado en la lucha testimonian la búsqueda de respuestas y justicia, mientras que las quimeras -que recrean diálogos con muertos y renacimientos

engañosos- en los cuadernos dan cuenta de la esperanza del encuentro. "Escribir era una forma de conjurar la muerte, de poner un puente entre mundos que se habían separado" (Perilli, 2021: 42) y también, un lugar de resistencia y un derecho legitimado por la "tragedia" de la desaparición de un familiar. Las palabras ayudan a expurgar el dolor y la angustia, a la vez que rebaten las asignaciones de heroísmos, pues en las historias hendidas por la violencia no hay superaciones gloriosas, solo recuerdos que punzan las concepciones de sociedad y democracia que sostenemos.

En *Improlijas memorias,* Carmen Perilli se aventura por la escritura de la experiencia de la desaparición forzada de su compañero, componiendo un relato donde se entraman sus concepciones de memoria, los libros que hacen a su camino lector como docente en Letras y los sentimientos que se desprenden del recuerdo de los años de violencia política en Argentina. Aunque los saberes adquiridos en su trayectoria como docente universitaria e investigadora sobrevuelan su relato, toman preeminencia los hechos sucedidos y la voz que los cuenta con sus silencios y aceleraciones. De este modo, su propuesta es una puerta de acceso a otra parte de nuestra historia durante los años 70, desde la mirada y la vivencia de quien se desempeñaba en una universidad del interior del país, donde los dispositivos represivos se replicaban de igual manera que en las provincias más grandes y tenían los mismos efectos desgarradores